

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RAFAEL GONÇALVES TEIXEIRA

HORROR CINEMATOGRAFICO E EXPERIMENTAÇÃO DE
MICHAEL JACKSON NA MÚSICA POP E NO VIDEOCLÍPE

São Caetano do Sul
2014

RAFAEL GONÇALVES TEIXEIRA

HORROR CINEMATOGRAFICO E EXPERIMENTAÇÃO DE
MICHAEL JACKSON NA MÚSICA POP E NO VIDEOCLIFE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação, Inovação e Comunidades

Linha de pesquisa: Inovações na Linguagem e na Cultura Midiática

Orientador: Prof. Dr. Herom Vargas Silva

São Caetano do Sul
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

T269h

Teixeira, Rafael Goncalves

Horror cinematográfico e experimentação de Michael Jackson na música pop e no videoclipe / Rafael Gonçalves Teixeira. -- São Caetano do Sul: USCS / Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2014.
105 p.

Orientador: Prof. Dr. Herom Vargas Silva

Dissertação (mestrado) - USCS, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2014.

1. Horror. 2. Videoclipe. 3. Michael Jackson. 4. Música Pop. 5. Cultura da Mídia. I. Silva, Herom Vargas. II. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL

Reitor

Prof. Dr. Marcos Sidnei Bassi

Pró-Reitora de Pós-graduação e Pesquisa:

Profª. Dra. Maria do Carmo Romeiro

Gestor do Programa de Pós-graduação em Comunicação

Prof. Dr. Herom Vargas Silva

Dissertação defendida e aprovada em 26/06/2014 pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Herom Vargas Silva (orientador)

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa (Universidade Anhembi Morumbi)

Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos (USCS)

Agradecimentos

Agradeço à minha família (pais, irmão, esposa), que me deu o suporte necessário para essa empreitada iniciada há dois anos, compreendendo alguma ausência.

Aos meus colegas de classe de todas as disciplinas cursadas na USCS e nos seminários pela parceria, companheirismo e espírito de colaboração, que fazem do Programa de Mestrado desta Universidade realmente diferente.

A todos os professores que contribuíram com minha pesquisa, indicando obras, ensinando ou simplesmente conversando nos intervalos, acalmando, cobrando, mas sempre incentivando.

À amizade, além do trabalho competente, dos professores Herom Vargas, Priscila Perazzo, João Batista Freitas Cardoso, Roberto Elísio dos Santos e Arquimedes Pessoni.

Aos colegas de trabalho nas duas empresas pelas quais passei no período em curso por permitirem minha ausência e a continuidade dos estudos.

Foram dois dos melhores e mais intensos anos de minha vida graças a todos vocês.

Obrigado por terem feito parte.

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo analisar a utilização de elementos do gênero horror cinematográfico na obra de Michael Jackson como experimentalismo no videoclipe dentro do campo da música pop. Para estudar o tema, foram escolhidos dois trabalhos audiovisuais do cantor norte-americano Michael Jackson – *Thriller* (1973) e *Michael Jackson's Ghosts* (1997). Para compreender os tipos de experimentação e inovação causados pela introdução de elementos do gênero na produção de videoclipes, partimos da seguinte pergunta-problema: de que forma o horror cinematográfico foi utilizado como campo de sentido para experimentação e inovação na obra audiovisual de Michael Jackson dentro da cultura da mídia? Para tanto, a pesquisa levantou exemplos do uso do horror (morte, sobrenatural, paranormalidade, medo e monstros) em produtos como filme, games e programas de televisão; observou o deslocamento dos elementos de horror dentre os limites dos textos que compõem a semiosfera na qual a canção e o clipe atuam; e buscou ampliar o entendimento sobre a música pop como importante fenômeno semiótico contemporâneo, contrapondo análises que a caracterizam como rasa e efêmera. Após conceituar o campo da cultura da mídia e os produtos midiáticos música pop e videoclipe, foram pesquisadas a biografia de Michael Jackson, que ajudou a compreender o papel do cantor na indústria cultural, e sua produção, mapeando canções e vídeos que utilizassem o macabro como ferramenta de criação. Os dois vídeos selecionados foram analisados com base na Semiótica da Cultura, fundamentada por Iúri Lótman. A pesquisa engloba conceitos de cultura, semiótica, música, Estudos Culturais e filmes de horror. Os aspectos experimentais encontrados como inovação foram: o uso do horror como forma de humor dentro da trama; o videoclipe extrapolando a canção, não só em duração, mas como história autônoma; a música como meio de modelização dos elementos e das criaturas, transitando entre o horror, o fantástico e a realidade; e, por fim, a manipulação dos sentidos entre o bem e o mal.

Palavras-chave: horror; videoclipe; Michael Jackson; música pop; cultura da mídia

Abstract

The aim of this research is to analyze how the horror movies genre has been used in an experimental way in Michael Jackson's music videos production inside pop music field. To study the theme, two productions by Michael Jackson have been chosen – *Thriller* (1983) and *Michael Jackson's Ghosts* (1997). To comprehend the experimentation and innovations caused by the introduction of horror elements in the music video production, we started from the following question: in which ways has the horror been used as meaning generator for experimentation and innovation in the audio-visual work of Michael Jackson within pop culture? The research found examples of the usage of horror elements (such as death, supernatural, paranormal, fear and monsters) in products such as movie, games and TV shows, observed the movement of these elements within the limits of the text that compose the semiosphere in which song and music video act, and attempted to broaden the understanding about pop music as an important contemporary semiotic phenomena against analysis that characterize it as shallow and mayfly. After the field of pop culture, pop music and music videos have been set, the biography of Michael Jackson has been revisited in order to better understand the role the singer and his work have played in the cultural industry, looking for songs and videos that used the macabre as a creation tool. The music videos selected have been analyzed based on Culture Semiotic as described by I. Lotman. The research includes the concepts of culture, semiotic, music, Cultural Studies and horror movies. The experimental aspects found as innovative were: the usage of horror as humor inside the story; the videoclip extrapolating the song, not only in its duration, but as an independent story; the music as a means of modeling of the elements and creatures, moving between horror, fantastic and reality; and, at last, the manipulation of meaning between good and evil.

Keywords: horror; music videos; Michael Jackson; pop music; pop culture

Lista de tabelas

Tabela 1 Gêneros da música pop.....24

Lista de figuras

Figura 1	Capa de <i>Thriller</i>	17
Figura 2	Capa de <i>Bad</i>	17
Figura 3	Capa do álbum comemorativo aos 25 anos de <i>Thriller</i>	39
Figura 4	Capa do média-metragem <i>Michael Jackson's Ghosts</i>	42
Figura 5	Michael Jackson em forma de esqueleto.....	44
Figura 6	Michael Jackson como <i>ghoul</i>	44
Figura 7	<i>West side story</i>	57
Figura 8	Michael Jackson em <i>Bad</i>	57
Figura 9	Fred Astaire em <i>The band wagon</i>	58
Figura 10	Michael Jackson em <i>Smooth criminal</i>	59
Figura 11	<i>The third man</i>	59
Figura 12	Michael Jackson fugindo em <i>Moonwalker</i>	60
Figura 13	Buster Keaton em <i>College</i>	60
Figura 14	Michael Jackson inclinando em <i>Smooth Criminal</i>	61
Figura 15	Bob Fosse em <i>O pequeno príncipe</i> (1974).....	61
Figura 16	Michael Jackson em performance de <i>Billie Jean</i> durante <i>Motown 25</i>	62
Figura 17	<i>Backslide</i> feito por Geron Candidate.....	62
Figura 18	Michael Jackson fazendo o <i>moonwalk</i> pela primeira vez.....	63
Figura 19	Letreiro em que o sangue parece escorrer.....	75
Figura 20	Metamorfose em curso.....	76
Figura 21	Diversão com o horror e o princípio de modelização.....	77
Figura 22	Horror antes e depois da música: mudança de humor.....	78
Figura 23	Encurralados.....	80
Figura 24	O morto-vivo encosta na garota.....	82
Figura 25	Michael Jackson de volta à forma humana.....	83
Figura 26	A cena final.....	84
Figura 27	A cidade normal.....	86
Figura 28	Corvo tem ligação com filmes de horror, <i>Thriller</i> e Vincent Price.....	87
Figura 29	Fascínio.....	88
Figura 30	Diversão e medo.....	89
Figura 31	Tom Sneddon.....	90
Figura 32	Prefeito/prefeito possuído.....	90

Figura 33	Cidadãos aproveitam o show.....	92
Figura 34	Coreografia no teto não assusta, encanta.....	92
Figura 35	Caveira com códigos que remetem à Michael Jackson: dança e roupas.....	93
Figura 36	Mortos-vivos perdem aparência humana e tornam-se monstros.....	94
Figura 37	Dançar com monstros é divertido.....	96
Figura 38	Ao fim do show, todos afirmam que gostaram.....	97
Figura 39	Garoto faz o mesmo gesto do Maestro.....	98

Sumário

Introdução.....	12
Capítulo 1: O horror na cultura da mídia.....	20
1.1 Cultura da mídia e música pop.....	20
1.1.1 O pós-moderno e os Estudos Culturais.....	27
1.2 Monstros e horror na cultura da mídia contemporânea.....	30
1.3 Os monstros e o sobrenatural na obra de Michael Jackson.....	36
Capítulo 2: Michael Jackson e a cultura da mídia.....	46
2.1 O artista Michael Jackson.....	46
2.2 Influências externas em Michael Jackson.....	54
Capítulo 3: <i>Thriller</i> e <i>Ghosts</i> : modelização do horror.....	64
3.1 Semiótica da cultura e a atuação dos códigos na semiosfera.....	64
3.2 Videoclipe.....	67
3.2.1 Horror cinematográfico no videoclipe.....	72
3.3 <i>Thriller</i> : videoclipe e horror.....	74
3.4 <i>Michael Jackson's Ghosts</i> : videoclipe e média-metragem.....	84
Considerações finais.....	100
Referências.....	103

Introdução

Michael Jackson é um dos nomes mais conhecidos da música pop mundial e da indústria do entretenimento. Exposto desde criança à mídia como cantor principal do grupo Jackson Five, o cantor norte-americano estabeleceu-se como ídolo pop com o lançamento do álbum *Thriller*, em 1982, que registrou 104 milhões de cópias vendidas até 2006, segundo o *Guinness Book of World Records* (2006, p.187). Além dos recordes e prêmios conquistados e das qualidades como cantor na tradição da música negra norte-americana, outra razão para o cantor ter sido aparição frequente na mídia foi a mudança de fisionomia ao longo dos anos. De um garoto negro com cabelos ao estilo *black power* quando surgiu, Michael Jackson, a partir do final dos anos 1980 (quando uma foto sua estampou a capa do álbum *Bad*), assumiu a imagem próxima de um homem branco.

A identidade e a estética que envolvem Michael Jackson e sua obra são constantes objetos de análise e estudo. Hawkings (2012) estudou a estética do videoclipe *Rock with you* (1979) e destacou a tecnologia disponível na época, que permitia jogos de luzes e certas sobreposições de imagem. Já Gates (2010) abordou questões de identidade que vêm à tona com a mudança da cor da pele do cantor e certa “espetacularização da loucura”. Yeoh Jah Sin (2009) também abordou a questão da identidade e indicou que o cantor apresenta multiplicidade delas. Martin (2009) explicou que tal multiplicidade de identidades (pai, cantor, negro, branco, dançarino, andrógeno) levou-o ser mais “global” do que “esquisito”. Martinec (2000) utilizou um trocadilho com a palavra confusão em inglês, *Jam* (que dá nome a uma música do cantor), e sugere que Michael Jackson extrapolou a criação de identidades para si, o que culminou na criação de um universo paralelo, refletindo nas suas canções e na forma como as pessoas o viam.

Outro estudo importante para a compreensão da relevância do cantor é de Burnett e Deivert (1995), que escreveram sobre como os videoclipes de Michael Jackson são um espelho da cultura popular e revolucionaram a criação de vídeos musicais na música pop. King (1999) discutiu o uso da dança, de timbres e de falsetes no videoclipe *Scream* (1996), que traz Michael Jackson e sua irmã Janet.

Como importante personagem da cultura da mídia, Michael Jackson desempenha papel de destaque no campo da música pop, que pode ser compreendida como produções que “visam claramente estar no centro das atenções das mídias, aceitando e englobando as

características necessárias para serem instantaneamente agradáveis e pintarem um belo quadro de si mesmas¹” (SHUKER, 2003, p.226).

Michael Jackson, no entanto, parece conseguir tamanho sucesso mesmo em uma linha que, em primeiro momento, se opõe à teorização de Shuker. É comum encontrar, em todo o trabalho de Michael Jackson, o uso de elementos que remetem a assuntos pouco abordados pela música pop: temas ligados ao ocultismo e à uma estética que aproxima o trabalho do cantor do horror cinematográfico. A forma de aplicação do horror na construção dos videoclipes, no entanto, difere do uso nos filmes, com o intuito de assustar, chocar e causar repulsa: ao contrário, gera encantamento e cria uma ligação com o fantástico.

Para Noël Carroll (1999), é preciso que um filme provoque horror na plateia com o uso de personagens (como monstros) para que seja considerado pertencente ao gênero. É preciso causar sensações como repugnância ou rejeição. Além disso, o que também precisa estar presente é justamente o mais utilizado por Michael Jackson em seus videoclipes de horror: conter criaturas que possam ser chamadas de “monstros”, ou seja, “um personagem extraordinário num mundo ordinário” (CARROLL, 1999, p.32). Os monstros também podem ser descritos como “criaturas horrendas [...] consideradas não apenas inconcebíveis como também imundas e repugnantes” (CARROLL, 1999, p.37).

Em 2009, após o falecimento do cantor, fui convidado por Jonathan Crociatti, autor da primeira biografia brasileira sobre Michael Jackson, para editar sua segunda obra, sobre a série de shows que o cantor realizaria, intitulada *This Is It*, em Londres. Durante o trabalho, pude perceber que surgiam várias opiniões e sugestões em diversos *websites* dedicados a tentar “provar” que Michael Jackson estava vivo.

Com isso, comecei a pesquisar informalmente a presença da morte na cultura pop, visto que artistas populares como John Lennon e Elvis Presley permanecem conhecidos e comercializados mesmo bastante tempo após suas mortes. Uma frase comum entre os fãs de música em geral é “Elvis não morreu”, o que motivou até a criação de uma página na Wikipedia² com esse título, indicando que a morte, por meio de “teorias” cujas origens são de difícil identificação, pode fazer parte do cenário da cultura pop. A partir daí, observei que diversos vídeos e canções de Michael Jackson trazem elementos que fazem referência ao macabro e ao horror.

A introdução de elementos relativos à morte por Michael Jackson em sua obra e o tratamento dado a eles podem ser entendidos como oportunidades de experimentação

¹ Pop makes no bones about being mainstream. It accepts and embraces the requirement to be instantly pleasing

² http://pt.wikipedia.org/wiki/Elvis_n%C3%A3o_morreu!

realizadas pelo artista, tanto nas letras das músicas, como nos videocliques e na constante reconstrução de sua identidade. Além de várias referências feitas por Jackson à vida após a morte e à passagem para o plano espiritual, o artista personifica zumbis e monstros em dois trabalhos significativos: o primeiro deles, já citado, o videoclique de *Thriller*, de 1983, e o curta-metragem *Michael Jackson's Ghosts*, de 1997. O curta, que serviu como videoclique e ferramenta de divulgação do álbum *Blood on the dance floor*, não teve o mesmo sucesso comercial de *Thriller*. O trabalho é um híbrido de músicas inéditas e *remixes* do álbum anterior de Jackson, *HIStory*. Na ocasião do lançamento, o evento serviu para divulgar uma turnê promocional pelo continente europeu. O álbum é considerado pela RIAA (Recording Industry Association of America) como o compêndio de *remixes* mais vendido no mundo, ultrapassando as seis milhões de cópias vendidas (ROJEK, 2006, p. 74).

O videoclique é um produto audiovisual de grande relevância na cultura da mídia contemporânea e desempenha papel fundamental na cultura da portabilidade (KISCHINHEVSKY, 2009). O horror e o macabro também estão em meios distintos, desde *games* (com os jogos da série *Resident evil*) até séries de televisão, como *The walking dead*. Diante desse cenário e da importância de Michael Jackson para o mercado da indústria fonográfica, definimos como problema de pesquisa para este estudo: de que forma o horror cinematográfico foi utilizado como ferramenta ou campo de sentido para experimentação e inovação na obra audiovisual de Michael Jackson dentro da cultura da mídia?

O objetivo geral deste estudo é caracterizar o uso dos elementos de horror na obra de Michael Jackson como experimentação no videoclique dentro do campo da música pop.

Os objetivos específicos são:

- levantar exemplos do uso do horror (morte, sobrenatural, paranormalidade) em plataformas como filmes, *games* e programas de televisão;
- observar o deslocamento dos elementos de horror dentre os limites dos textos que compõem a semiosfera na qual a canção e o clipe atuam;
- ampliar o entendimento sobre a música pop como importante fenômeno semiótico contemporâneo, contrapondo análises que a caracterizam como rasa e efêmera.

Diante desse quadro, esta pesquisa visa contribuir para os estudos na área da Comunicação, dada a importância do consumo da música pop como produto midiático na sociedade, com destaque para a linguagem contida nos textos musicais, tema das canções e sua consequente utilização nos videocliques, cuja natureza abre grandes possibilidades de inovação e experimentação, tanto estéticas quanto com relação ao produto midiático nas disputas mercadológicas.

O estudo teve como ponto de partida uma revisão bibliográfica sobre cultura e música pop, a fim de delimitar os limites do pop como gênero. Os fundamentos sobre videoclipe, seus formatos e possibilidades e o horror cinematográfico também foram levantados, assim com a biografia do cantor Michael Jackson, revista para buscar traços de experimentação na sua obra. A semiótica da cultura foi a teoria utilizada como método de análise para a compreensão dos deslocamentos dos códigos na semiosfera em que os textos estético-culturais atuam.

Depois de criadas as bases teóricas, foi efetuada uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório junto à discografia de Michael Jackson a fim de levantar, entre canções lançadas e videoclipes oficiais, quais delas continham na letra, no vídeo musical ou em alguma apresentação ao vivo alguma referência a elementos macabros que pudessem ser oriundos da linguagem cinematográfica. O ponto de partida foi o álbum *Off the wall*, de 1979, lançado pela gravadora Epic Records, quando Michael Jackson passou a ter autonomia criativa, diferentemente do período junto a seus irmãos na Motown, quando o grupo pouco controlava ou tinha pouco poder de decisão criativa sobre seus lançamentos.

Após o levantamento, as obras selecionadas foram investigadas utilizando o método de análise de conteúdo, conforme Bardin (2004, p.27), que resume a prática a “um conjunto de técnicas de análise das comunicações” que consegue dialogar com diversos objetos de pesquisa de produtos de comunicação, sendo uma escolha interessante para tratar com um produto da cultura da mídia. Tal forma de análise permite uma classificação por “elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação” (BARDIN, 2004, p. 44), propiciando compreender os diferentes códigos e signos que podem ser encontrados em um mesmo texto (ou textos), que podem estar presentes nas músicas e nos videoclipes selecionados da amostra. As diretrizes para análise, segundo os critérios do autor (2004, p. 31) são quatro:

homogêneas: poder-se-ia dizer que não se misturam alhos com bugalhos; exaustivas: esgotar a totalidade do “texto”; - exclusivas: um mesmo elemento do conteúdo não pode ser classificado aleatoriamente em duas categorias diferentes; objetivas: codificadores diferentes devem chegar a resultados iguais; adequadas ou pertinentes: isto é, adaptadas ao conteúdo e ao objetivo.

A análise seguinte foi com base no conceito de modelização proposto pela semiótica da cultura. Modelização é “a chave para compreender a produção de mensagens resultantes das relações entre as mais variadas linguagens ou os mais variados sistemas semióticos da comunicação social” (MACHADO, 2003, p. 49). A produção de mensagens (textos e códigos) se dá a partir do contato entre diferentes códigos e sistemas. Modelizando o horror

cinematográfico para a produção audiovisual da música pop, é possível relacionar tal ato com o conceito de inovação (como experimentação). A modelização causa modificações na estruturalidade³ dos códigos dentro do sistema onde atua. A música e o cinema são sistemas modelizantes, e os diferentes elementos de horror empregados são os textos, que adquirem novos significados e transitam entre tais sistemas para atender aos requisitos mercadológicos da música pop, de ser um produto abrangente, agradável e de comercialização fácil. Entre os álbuns pesquisados, estão *Off the wall* (1979), *Thriller* (1982), *Bad* (1988), *Dangerous* (1991), *HIStory* (1995), *Blood on the dance floor* (1997) e *Invincible* (2001). O cantor faleceu em junho de 2009, e dois álbuns póstumos – *Michael* (2010) e *Xscape* (2014) foram lançados.

No primeiro (*Off the wall*), não foram encontradas referências em músicas ou vídeos. Apenas três canções têm videoclipes (*Don't stop 'til you get enough*, *She's out of my life* e *Rock with you*). A primeira descreve um sentimento alegre que sugere que você não pode parar até conseguir o que quer, em uma mensagem positiva de superação, e traz um vídeo com o cantor sempre em destaque, dançando ao centro da tela diante de imagens diversas projetadas (sem relação aparente com o que está sendo cantado). A segunda é uma lamentação por um amor perdido (o videoclipe traz apenas o cantor sentado em um banco cantando a música diante de um fundo negro). Já a última é um convite a dançar com seu par a noite inteira. No videoclipe em questão, Michael Jackson aparece novamente cantando e dançando sobre um fundo negro, com luzes projetadas de forma a realçar a roupa brilhante.

Já em *Thriller*, a faixa-título traz um enredo de monstros rastejando à meia-noite, perseguindo um casal. O vídeo traz diversas outras cenas e grande produção que o assemelha a um filme de terror, em que o cantor se transforma no personagem de um filme, telespectador, lobisomem e zumbi. Esta foi a primeira amostra selecionada para o *corpus* da pesquisa e será detalhada mais adiante.

No álbum *Bad*, a faixa título traz uma pequena passagem em que o cantor faz uma breve referência à morte e uma eventual subida aos céus em apenas duas frases. O vídeo mostra uma espécie de briga entre gangues. Jackson sugere com o refrão “*I'm bad*” ser ele o mesmo artista de qualidade ouvido e visto no álbum anterior, já em alusão às alterações estéticas às quais o cantor se submeteu (Michael Jackson estava reconhecidamente branco na capa deste álbum em comparação com a aparência de um homem negro em *Thriller* – Figuras 1 e 2). Como o vídeo não trouxe outras evidências ligadas ao macabro, não foi utilizado.

³ Conceito da Semiótica da Cultura que dá conta da linguagem da mensagem, tornando-a reconhecível em seu meio. Por isso, diferenciamos o conteúdo editorial de uma publicidade em revista, por exemplo. Segundo Machado (2003, p.158) é “a qualidade textual da cultura sem a qual as mensagens não podem ser reconhecidas, armazenadas, divulgadas”.

Figura 1: capa de *Thriller*Figura 2: capa de *Bad*

No álbum *Dangerous*, Jackson falou explicitamente sobre morte na música *Gone too soon*, em letra e vídeo. A música lamenta uma morte precoce (de um garoto com quem o cantor tinha amizade). A canção foi composta por Babyface, apesar do conhecido apreço de Michael Jackson pela companhia de crianças. O vídeo não traz nenhuma performance ou criação do cantor, mas uma entrevista do garoto em questão (Ryan) a um programa, explicando o preconceito contra ele pelo fato de ser portador de aids (contraída durante uma transfusão de sangue). Sem o viés macabro necessário para comparação e análise, apesar de conter material audiovisual (inclusive dois, pois há um videoclipe e uma apresentação ao vivo documentada), essa canção não foi selecionada para a pesquisa.

Em *HIStory*, *Little Susie* descreve o assassinato de uma garota, a pequena Susie, e narra cenas fortes como o cadáver estirado no chão e o sangue escorrendo em seu cabelo. O

arranjo musical com o uso de uma orquestra confere tom dramático à canção, que interrompe a introdução com notas agudas de uma caixinha de música cantaroladas de forma suave pela garota. A canção não teve nenhum performance ao vivo ou videoclipe de divulgação e, apesar de ter certa exploração do macabro, não foi possível utilizá-la para análise.

No álbum *Blood on the dance floor*, são várias as amostras ligadas ao macabro que possibilitam experimentações em vídeo. A faixa-título, como a tradução sugere, fala de sangue derramado na pista de dança, potencialmente por um assassinato. Ironicamente, a suposta assassina tem o mesmo nome da garota morta na amostra anterior, Susie e, no vídeo, uma garota aparece com uma faca na mão. A mesma garota dança com Michael Jackson e, ao fim do vídeo, a mesma faca surge encravada em uma placa em que se lê “Susie e eu”. A canção *Morphine* descreve uma morte por intoxicação aguda de algum tipo de medicamento e traz até um suposto diálogo entre paciente e enfermeiro ou médico, em que o paciente pede uma dose maior e o médico concorda. Não houve vídeo ou performance ao vivo para essa canção, fazendo com que ficasse de fora do *corpus* de análise desta investigação. As músicas *Is it Scary* e *Ghost*, inclusive com letras muito semelhantes, falam sobre assombrações, cadeiras balançando e portas se movendo sozinhas, sensação de presenças estranhas no ar e outros elementos. Ambas fazem parte do média-metragem *Michael Jackson's Ghosts* (referido futuramente nesta pesquisa apenas como *Ghosts*) e, por estarem presentes neste produto audiovisual, também farão parte da análise.

No último lançamento de Michael Jackson em vida, *Invincible*, o artista canta a morte de forma suave e narra o momento em que anjos descem à Terra para buscá-lo de forma a subir aos céus após seu falecimento, o que é prontamente recusado para que ele permaneça mais tempo junto a sua amada na canção *Heaven can wait*. Outra referência à morte é feita em *Privacy*, na qual o cantor ataca os fotógrafos que perseguem as celebridades e acusa-os de terem colaborado na morte da Princesa Diana de Gales. Nenhuma das duas possui videoclipe.

Em *Michael* (2010), Michael Jackson divide uma faixa com o cantor de *rap* 50 Cent chamada *Monster*. Apesar de uma tradução simples do nome da faixa sugerir outra amostra com criaturas macabras, essa música apenas faz uma analogia entre o trabalho supostamente invasivo realizado pelos fotógrafos de celebridade (paparazzi) e os monstros, que surgem dos arbustos e escalando as paredes, em uma crítica semelhante àquela já mencionada em *Privacy*, de *Invincible*. Por se tratar de um lançamento póstumo, a canção também não teve nenhum videoclipe oficial produzido para divulgação, tampouco apresentação ao vivo. Já em *Xscape* (2014), nenhuma amostra foi encontrada.

Portanto, baseado no princípio de Bardin, já citado neste item, de não se misturar “alhos com bugalhos”, as duas únicas amostras que preenchiavam integralmente os requisitos necessários para serem igualmente analisadas foram as produções audiovisuais de *Thriller* e *Ghosts*. É importante ressaltar que, em uma rápida busca em sites de transmissão de vídeo como YouTube e Vimeo, todas as canções contêm vasto material audiovisual disponível, muitas vezes editados a partir de fotos e passagens de outros vídeos ou shows ao vivo. Esses materiais, produzidos de forma independente por grupos de fãs, não foram considerados.

No primeiro capítulo, apresento um panorama da cultura da mídia e do horror nela presente, englobando a música pop, o pós-moderno e os Estudos Culturais. São explicados o caráter fragmentário da cultura da mídia e a difusão de meios diferentes para o consumo de produtos audiovisuais com o embasamento dos Estudos Culturais, que compreende não só a produção, mas o contexto de sua época. A discussão dos produtos contemporâneos que envolvem o horror e o macabro culmina nas amostras da obra de Michael Jackson que utilizam tais elementos.

O segundo capítulo situa o leitor sobre Michael Jackson como artista, sua formação musical e traços de inovação e experimentação desde o começo de sua carreira, bem como influências diversas agregadas pelo cantor – filmes clássicos, musicais, programas de televisão, entre outros. Há trechos de entrevistas com membros das equipes de produção e criação do cantor, documentários, filmes com Michael Jackson e passagens relevantes de sua biografia desde sua infância pobre no estado norte-americano de Indiana. Algumas delas mostram como o artista, conhecido por seus característicos passos de dança, combinou estilos diferentes e, sem jamais negar tais influências, conseguiu criar sua própria identidade estética.

O último capítulo, o terceiro, traz o embasamento teórico da Semiótica da Cultura utilizado para as análises, a partir de Iúri Lótman, uma explicação sobre como os códigos se deslocam na semiosfera e o conceito de fronteira, importante para a pesquisa, que, ao mesmo tempo em que separa e delimita, também é capaz de unir elementos externos e internos à semiosfera. A parte musical é iniciada com conceitos sobre videoclipe na cultura da mídia e sua importância criativa para a arte audiovisual, explicações sobre a metodologia, o levantamento (com a seleção do *corpus*) e as análises dos dois vídeos e das duas canções.

Capítulo 1. O horror na cultura da mídia

1.1 Cultura da mídia e música pop

A palavra cultura, em qualquer idioma, é uma das mais difíceis de ser definida. Seu significado e os adjetivos que a qualificam, como “popular” ou “de massa”, nos estudos da comunicação, são objetos de debate entre diversos teóricos. De acordo com Shuker (2002), o termo cultura popular foi aplicado a partir do século XIX para separar a cultura de e para as classes trabalhadoras daquela que, em primeiro momento, ficava restrita às elites urbanas. Uma delas tinha uma orientação comercial, e a outra tinha um sentido associado à agitação cultural. O termo “cultura popular”, uma tradução livre do americano “*popular culture*”, nos estudos de comunicação, tornou-se mais associado ao sentido comercial com os meios de comunicação de massa, não tendo relação com a ideia de algo folclórico como no Brasil: produtos impressos e audiovisuais como livros, rádio, televisão e vídeos em geral. Posteriormente, o termo foi ressignificado como “cultura da mídia”, ampliando a noção de que os meios de comunicação de massa em seus diversos suportes (audiovisual, escrito, eletrônico) desempenham papel importante na produção, na difusão e no consumo de produtos culturais.

A ideia de associar o termo “popular” a algo comercial ganha sentido se associado ao fato de que, sendo popular, seria um produto aprovado por grandes audiências e o público em geral, permitindo assim uma boa margem de lucro à indústria. No entanto, tal visão sobre a cultura reduz os produtos a um *status* de objetos criados apenas para compra e venda.

Grossberg (1992 *apud* SHUKER, 2001, p. ix) confere grande importância a esses produtos e afasta a ideia de que sejam apenas para mero consumo, pois

a cultura popular é parte significativa e efetiva da realidade material da história, formatando as possibilidades de nossa existência. É esse desafio – entender o que significa “viver inserido na cultura popular” – que confronta as análises culturais contemporâneas.

Outro autor que defende que a cultura da mídia não pode ser dividida entre “alta” (a valiosa) e baixa é Danesi (2012, pos. 143), que justifica a aparente efemeridade dos produtos culturais aos diferentes gostos de cada geração, passando a falsa impressão de uma cultura comoditizada. O autor explica que

as pessoas sempre buscaram meios de diversão e como incorporá-los em estruturas culturais por meios linguísticos, teatrais, musicais ou ritualísticos, muito antes do advento da cultura pop contemporânea. A maioria das culturas folclóricas tradicionais são recreacionais e ritualísticas, exemplificando uma necessidade inconsciente de alinhar formas profanas e sagradas de cultura. É por essa razão que tradições carnavalescas existem mundo afora ao longo do tempo, ao lado de festivais religiosos – comédia e tragédia, como os gregos compreendiam, são dois lados da mesma moeda psíquica (DANESI, 2012, pos. 156).

A cultura da mídia, então, pode ser descrita com duas características importantes: a de apelar para o nosso lado “profano”, que busca a diversão, e de fornecer formas e estruturas que os agentes criativos, como artistas e músicos, transformam em produtos estéticos duradouros. Nesta pesquisa, o termo “cultura da mídia” visa dar conta do conceito encontrado em obras em inglês como *pop culture*. Em tradução livre, cultura popular não caberia dentro dessa ideia, pois tende a ser associada ao folclore nacional, à tradição e rituais locais e hábitos, fazeres e costumes de pequenas comunidades. Já o termo “cultura pop” foi impulsionado pelo advento da *pop art*, movimento do fim dos anos 1950, especialmente nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha. Muitos dos trabalhos dos artistas traziam intenções satíricas e eram carregados de certo aspecto lúdico. Os representantes dessa arte utilizavam em seus trabalhos cenas e objetos da cultura de massa (como as latas de sopa Campbell’s, de Andy Warhol, ou o traço característico de Roy Lichtenstein, baseado na estética de histórias em quadrinhos). Com isso, “a cultura pop em si tem sido fundamental em confundir, se não obliterar, a distinção entre alta e baixa cultura” (DANESI, 2012, pos. 184). Por essa razão, o termo “cultura da mídia” tem melhor aderência ao tipo de produto cultural tratado aqui (música e videocliques), evitando gerar conflito entre a ideia folclórica tradicional no Brasil e aquela ligada somente a movimentos artísticos a partir da metade do século XX.

Para Santaella (2004, p.52), o “termo cultura da mídia”

procurava dar conta de fenômenos emergentes e novos na dinâmica cultural, quer dizer, o de processos distintos da lógica que era própria da cultura de massas. Contrariamente a esta que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder para interferir nos produtos simbólicos que consome, a cultura das mídias inaugurava uma dinâmica que, tecendo-se e se alastrando nas relações das mídias entre si, começava a possibilitar aos seus consumidores a escolha entre produtos simbólicos alternativos.

De acordo com Kellner (2001, p.11), as pessoas passam muito tempo ouvindo rádio, assistindo televisão e filmes, portanto “trata-se de uma cultura que passou a dominar a vida cotidiana, servindo de pano de fundo onipresente e muitas vezes de sedutor primeiro plano para o qual convergem nossa atenção e nossas atividades”.

Esse caráter onipresente da cultura da mídia citado por Kellner confere uma característica aos produtos: permite que diferentes objetos, signos e personalidades apareçam lado a lado, de forma que qualquer coisa veiculada pela mídia pode passar a ser *pop*. Um bom exemplo é a animação *Os Simpsons*, que traz citações a pintores, músicos e até políticos em seus episódios. Entre os que já passaram pelo desenho estão as bandas de *rock* Aerosmith, Ramones e músicos como Keith Richards, Mick Jagger, Brian Setzer, Elvis Costello, Tom Petty e Lenny Kravitz (FANELLI e HART, 2012). O casal Barbara e George Bush (ex-presidente dos Estados Unidos) também pode ser visto em um episódio em que se mudam para a cidade onde se passa a trama da animação, tornando-se vizinho da família Simpson. Outros nomes famosos são o do jornalista e apresentador Larry King, assim como os tenistas Andre Agassi, Pete Sampras, Venus e Serena Williams. Enquanto personagens animados, portanto, não importa se são esportistas, músicos ou políticos: interagem normalmente com o mundo da animação, rompendo a barreira entre o mundo real e as criações ficcionais.

Os limites entre arte, diversão e distração tornam-se difíceis de serem diferenciados e fundem-se em uma coisa só, opondo-se ao mesmo tempo em que unem universo artístico real com personagens ficcionais. Os principais traços da cultura da mídia, portanto, podem ser descritos como “o espetáculo, o uso de colagens, bricolagem ou pastiche para a criação do espetáculo, nostalgia, celebridades, riso, entre outros” (DANESI, 2012, pos. 685).

A música pop, a cultura da mídia e as evoluções tecnológicas e midiáticas são quase indissociáveis. A invenção do fonógrafo em 1877, por Thomas Edison, permitiu que a música, na antiguidade apenas presente entre artistas de rua e teatros, pudesse ser levada para dentro da casa das pessoas, pudesse ser gravada, regravada, produzida e reproduzida. A facilidade de transmissão de dados e armazenamento característica da era digital ajudou a fazer com que a música acabasse se tornando um dos produtos da cultura da mídia com maior penetração no mercado consumidor se comparada a filmes e vídeos. É inegável que

as tecnologias digitais tornaram-se onipresentes no universo da música: em dispositivos portáteis e nos meios de comunicação tradicionais (rádio, TV), na internet, na telefonia móvel, em jogos eletrônicos, nos escritórios, nos elevadores, nas ruas, nas lojas de comércio varejista e, de modo geral, na trilha sonora do cotidiano. Nunca a música esteve tão acessível, mas também jamais foi tão difícil estabelecer o seu valor de troca, num mercado de bens simbólicos hoje caracterizado pela superoferta de bens e serviços culturais (HERSCHMANN e KISCHINHEVSKY, 2011, p.23).

Qualquer pessoa pode andar com um dispositivo que toca MP3 (ou pelo próprio telefone celular) e um par de fones de ouvido. A qualidade das conexões de banda larga

também favorece o consumo desse tipo de mídia, tornando a compra via internet uma opção mais barata, rápida e viável do que qualquer outro formato atualmente consumido.

A possibilidade de ouvir música e captar emissoras de rádio em telefones móveis ocasiona usos inusitados destes aparelhos [...]. Aparelhos portáteis tornaram-se um ativo importante para o consumidor de arquivos sonoros, que conta com cada vez mais funcionalidades agregadas. Esse modo peculiar de consumir bens simbólicos constitui o que chamarei de cultura da portabilidade (KISCHINHEVSKY, 2009, p.228).

Com isso, o conceito de música pop precisa ser colocado em análise, pois Middleton (1990, *apud* SHUKER, 2001, p.5) diz que “toda música é *folk*, pois nunca ouvi cavalos cantando-as – e todas as músicas são populares: populares com alguém”. Essa afirmação, dada a facilidade de consumo e algumas vantagens que o formato digital oferece, torna-se cada vez mais verdadeira. Artistas, canções e estilos proliferam, tornando-se populares, conhecidos e muito consumidos entre as comunidades que se identificam com determinadas características. Definir, portanto, o que é música pop vai além de definições estéticas e melódicas, instrumentos, rimas, ou letras. Para Danesi (2012, pos. 2771),

a história da música pop é a história da cultura da mídia. Desde os anos 1920, os diferentes estilos oriundos da música pop vêm sendo percebidos como fonte de entretenimento e lazer para as audiências em massa. Inevitavelmente, o conceito de música pop proliferou-se, assim como a fragmentação da audiência. Com tantas opções disponíveis em formatos digitais diferenciados, como telefones celulares e iPods, artistas e produtores sabem perfeitamente que sua música atingirá principalmente um nicho específico.

A evolução tecnológica experimentada desde o fim do século XIX e por todo o século XX ocupa um importante espaço não só no que se refere à popularidade atingida entre os diferentes públicos, mas na não distinção entre popular e erudito, contribuindo para tornar ainda menos rígida e visível a classificação exata e a divisão entre diferentes estilos e ritmos musicais. Conforme Santaella (2004, p.52),

com o agigantamento crescente dos meios de comunicação de massa, no século XX, foram também crescendo as dificuldades para se estabelecer distinções claras entre o popular, o erudito e o massivo. Essas dificuldades atingiram seu clímax a partir dos anos 80, com o surgimento de novas formas de consumo cultural propiciadas pelas tecnologias do disponível e do descartável: as fotocopiadoras, videocassetes, vídeos, videogames, o controle remoto, seguido pela indústria dos CDs e a TV a cabo, ou tecnologias para demandas simbólicas heterogêneas, e mais personalizadas.

Kellner acrescenta a ideia de que a cultura da mídia é industrial e “uma realidade extremamente complexa” (2001, p.12), organizada com base no modelo de produção de

massa e segue fórmulas e normas convencionais, almejando lucro, grande audiência e, para isso, precisa estar apoiada em assuntos e preocupações atuais da vida social contemporânea. Por seu caráter “*high-tech*”, torna-se um “modo de tecnocultura que mescla cultura e tecnologia em novas formas e configurações, produzindo novos tipos de sociedade em que a mídia e tecnologia se tornam os princípios organizadores”. O autor ainda destaca o papel dos meios dominantes de informação e entretenimento como “uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não” (KELLNER, 2001, p.10).

Ao longo do tempo, os mais variados e diferentes estilos que parecem dominar o noticiário musical acabam por se tornar o “pop da vez”. Seguindo o critério de popularidade, notoriedade dos artistas e consumo da música como produto, as questões estéticas e melódicas vão perdendo importância na busca pela definição certa do produto que possa ser inteiramente denominado por “música pop”. Danesi enumera diversas subdivisões do que podem ser considerados gêneros que fazem parte da tradição pop a partir do ponto de vista do que é consumido no mercado norte-americano, conforme Tabela 1.

Tabela 1 – Gêneros da música pop

Estilos	Características e artistas
Adulto contemporâneo	Uma mistura de canções antigas, ópera e <i>rocks</i> leves – Celine Dion, Andrea Bocelli, Mariah Carey, Amy Winehouse, Whitney Houston, Barbra Streissand, Nat King Cole, Barry Manilow, Alanis Morissette, The Carpenters, Madonna, Cyndi Lauper, Olivia Newton-John, Shakira, Nellie Furtado.
<i>Hit</i> contemporâneo de rádio	Sucessos atuais, caracterizados por um variado ecletismo com estilos variados entre o <i>pop</i> , <i>rap</i> , <i>rock</i> , <i>techno</i> e outros – Jay-Z, Usher, Adele, Beyoncé, Katy Perry, Lady Gaga, Rihanna, Bruno Mars, LMFAO, Nicki Minaj, Drake, Justin Bieber, Lil Wayne.
<i>Country</i>	Todos seus subgêneros, incluindo tradicional, urbano e <i>rock country</i> – Hank Williams, Dolly Parton, Dixie Chicks, Lee Ann Womack, Shania Twain, Garth Brooks, Johnny Cash, Leeann Rimes, Taylor Swift, Blake Shelton, Miranda Lambert, Carrie Underwood, Eagles.
<i>Rock</i>	Todas as formas de <i>rock</i> , do passado e do presente, incluindo os clássicos, antigos, hard, industrial, grunge, punk e outros – Elvis Presley, Rolling Stones, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, The Beatles, Steppenwolf, Led Zeppelin, Foo Fighters, Sex Pistols, Green Day, Pink Floyd, Elvis Costello, Coldplay, Radiohead, Nirvana, Nine Inch Nails, The Supremes, AC/DC, Kiss.
<i>Disco</i>	Canções clássicas de discotecas dos anos 1970 e 1980 e <i>techno</i> atual – The Bee Gees, KC & the Sunshine Band, Rasputin, ABBA, Diana Ross, Donna Summer, David Guetta, deadmau5.
<i>Rap e hip-hop</i>	Trabalhos de estrelas do gênero – Ludacris, Jay-Z, 50 Cent, Eminem, Kanye West, Queen Latifah, Snoop Doggy Dogg, N.W.A., Salt N Pepa, Tupack Shakur, Beastie Boys, Lil Wayne, Nas, Sista Souljah, Public Enemy, LL Cool J, The Black Eyed Peas.

Rhythm & Blues	Músicas do gênero de artistas clássicos e contemporâneos – Tina Turner, Luther Vandross, Aretha Franklin, James Brown, Ray Charles, Otis Redding.
Experimental	Estilos musicais promovidos especialmente por estações de rádio de universidades.
Latino	Música feita e interpretada por artistas hispânicos – Pepe Aguilar, Ricky Martin, Christina Aguilera, Jennifer Lopez, Julio e Enrique Iglesias, Pitbull.
<i>Jazz e blues</i>	<i>Jazz, blues e swing</i> , que dialoguem com amantes de estilos e artistas tradicionais – Herbie Hancock, Louis Armstrong, B.B. King, Miles Davis, Stan Kenton, Chuck Mangione, Dave Brubeck, John Lee Hooker, Taj Mahal.
Gospel	Canções cujo alvo sejam os ouvintes de músicas religiosas.
Ópera	Especialmente da era romântica – Rossini, Verdi, Puccini, Bizet e outros.

Fonte: Danesi, 2012, pos. 2810 a 2823

É possível notar que não há uma clara preocupação com a definição do que é, exatamente, cada gênero, ou que tipo de instrumentos e melodias são usados pelos artistas. Tampouco seria possível classificar com exatidão o que diferencia cada um. JANOTTI JR. (2005, p.4) lembra que os gêneros são, antes de tudo, “modelos (paradigmas) dinâmicos e não fórmulas ossificadas” e que a denominação dos mesmos “pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais de uma determinada canção” (2005, p.6). É possível identificar um gênero pela experiência do ouvinte e sua expectativa em relação a um artista específico devido a sua identificação com a canção que ele produz.

É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um *rock* dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, *rocks*, marchas são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular (TATIT, 1997, p.101).

A divisão dos estilos se dá mais claramente pelo nicho e pela comunidade pela qual ele é prioritariamente consumido, bem como costumes, vestimentas, crenças (especialmente no caso da música gospel que, no Brasil, parece recair sobre temas ligados às igrejas evangélicas, enquanto, na classificação proposta, pode englobar qualquer tipo de música religiosa ou tocada e apreciada dentro de igrejas e equivalentes) e outros. Alguns artistas, inclusive, podem aparecer em mais de um (como Jay-Z). Outros podem ter forte identificação e raízes em um gênero diferente daquele listado por Danesi, como Shakira, que aparece como artista contemporânea enquanto poderia ser latina. As fronteiras não são rígidas, nítidas e, acima de tudo, imutáveis. Um artista pode transitar entre eles livremente.

No Brasil, também é possível verificar uma alternância e variedade de estilos dominantes na cultura da mídia, nos canais de televisão e no gosto popular. Não se pode

reduzir a produção musical do País a um gênero apenas, a MPB, sendo necessário tratar a produção nacional como “músicas populares” (BÉHAGUE, 2006, p.69). Segundo Béhague (2006, p.69),

Desde o aparecimento da Bossa Nova, seguindo-se a Tropicália, a música nordestina, as várias expressões do samba, a música sertaneja e as inúmeras variedades urbanas dos últimos 20 anos, incluindo o *punk rock*, o *rap*, o charme e *soul*, a *techno* e *dance*, o *rock* alternativo, o *heavy metal*, o *funk* (e tantos mais das chamadas tribos urbanas e suas variantes regionais), a música popular tem se desenvolvido de forma cada vez mais pluralista.

A MPB é muito mais uma tradição do que um estilo estético propriamente dito. Há momentos distintos, com gêneros e tradições musicais diferentes que vieram a formatar a MPB posteriormente (NAPOLITANO, 1998, p.102 e 103), que começa nas décadas de 1920 e 1930, com compositores como, Pixinguinha, Noel Rosa, Lamartine Babo e intérpretes como Orlando Silva, Francisco Alves e Carmen Miranda. O samba passa a ser um gênero destacado, junto a variações do choro, do *fox-trot*, da valsa e das marchas de carnaval. Outro período significativo designado pelo autor vai da Bossa Nova (1959) à consolidação do gênero MPB (entre 1965 e 1967), quando as camadas mais populares ingressaram no mercado consumidor da chamada música internacionalizada, seja na forma de bolero (dos anos 1950) ou do iê iê iê (anos 1960). Por fim, nos anos 1970, o tropicalismo fez com que a MPB se consolidasse como sinônimo de resistência ao regime militar, atualizando esteticamente o samba e incorporando novos intérpretes e compositores, tais como Paulinho da Viola, Gonzaguinha e João Bosco.

Além de todo esse movimento complexo do termo MPB, nos anos 1980 viu-se a emergência de nomes como Capital Inicial, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii e Barão Vermelho, com um *rock* de fortes influências políticas, liderados por nomes como Cazuza e Renato Russo. Nos anos 1990 e 2000, diversos outros estilos foram sendo alçados à mídia, como o pagode e o axé, por exemplo, assim como o sertanejo e suas variações romântico e universitário. Uma série de artistas pode ser destacada desse período, entre eles: É o Tchan, Terrasamba, Só Pra Contrariar, Exaltasamba, Banda Eva, Ivete Sangalo, as duplas Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, João Paulo e Daniel, Michel Teló e outros.

Portanto, o critério de gosto pode parecer mais eficiente do que uma faturação musical entre instrumentos, melodias e letras na busca por uma definição de música pop. Uma interessante frase de Shuker (2002, p.226) diz que o pop, “musicalmente, é definido por ser

extremamente acessível, uma ênfase em melodias que grudem e uma preocupação com amor romântico como tema principal”. É possível perceber, portanto, que a música pop abraça grande variedade de estilos, qualquer alteração ou vertente, qualquer estética que esteja em voga, permitindo que qualquer música da moda passe a fazer parte da cultura da mídia de forma imediata. A ideia central ao redor da qual a música pop se estabelece é ser primordial e instantaneamente agradável, dialogando com todos que possam ter acesso à música, não distinguindo idade, classe social ou raça. Danesi (2012, pos. 2719-2725) acrescenta que

os artistas mais bem sucedidos escrevem e cantam músicas sobre amor, sexualidade, crises de identidade adolescentes, liberdade pessoal na juventude e outros assuntos que foram – e continuam a ser – preocupação central para adolescentes e, cada vez mais, para todos no mundo contemporâneo.

1.1.1 O pós-moderno e os Estudos Culturais

O caráter da música pop como importante produto presente nas mídias “é muitas vezes tomado como figura exemplar da cultura pós-moderna” (SANTAELLA, 2004, p.59). A teoria pós-moderna oferece uma visão importante para auxiliar a compreensão sobre a cultura da mídia e a música pop. O autor David Harvey (1994) atribui ao pós-modernismo características como dispersão, antiforma, acaso, desconstrução, combinação, desejo e polimorfismo, contrapondo-o às formas modernas de compreender as artes, mais estática, uniforme, integral, universalizante e com fronteiras referentes à identidade e papéis sociais bem claros e definidos. À luz desses aspectos, percebe-se que há estreitas relações com diversos produtos da cultura da mídia contemporânea, inclusive músicas, videocliques e outros produtos de mídia voltados para consumo e o entretenimento.

Harvey destaca a importância e a prevalência da aparência, da imagem e do aspecto superficial para enquadrar um produto como pós-moderno.

Isso de fato se enquadra na preocupação pós-moderna com o significantes, e não com o significado, com a participação, a performance e o *happening*, em vez de com um objeto de arte acabado e autoritário, antes com as aparências superficiais do que com as raízes (HARVEY, 1994, p.56).

A valorização da imagem e a predominância da aparência não podem ser vistas, no entanto, como uma substituição da importância do conteúdo pela forma, ou com um caráter de efemeridade. Para Eco, não se pode dizer que

a execrada cultura de massa de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmática cultura superior; simplesmente se difundiu junto a massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens da cultura. O excesso de informação sobre o presente com prejuízo da consciência histórica é recebido por uma parte da humanidade que, tempos atrás, não tinha informações sobre o presente [...] e não era dotada de conhecimentos históricos (ECO, 2001, p.43).

Douglas Kellner, com visão crítica, porém menos apocalíptica do que Harvey, prefere descrever como pós-moderna uma coexistência harmoniosa de estilos, não conflitante, com diversas formas culturais, sejam elas “tradicionais, modernas e pós-modernas” (2001, p.328). O pós-moderno inclui não só os aspectos já citados, mas também colabora para estruturar múltiplas posições de sujeito, já que “as imagens, as cenas, as reportagens e os textos culturais da mídia oferecem uma enorme quantidade de posições de sujeito que, por sua vez, ajudam a estruturar a identidade individual” (KELLNER, 2001, p.330). A cultura da mídia e a pós-modernidade oferecem tais possibilidades aos consumidores que encontram não mais uma identidade individual possível, mas uma rede construída por diversas posições de sujeito e papéis sociais, disponíveis no mundo contemporâneo.

No que se refere à desconstrução e reconstrução dessas identidades individuais, duas das figuras mais populares e notoriamente ligadas à cultura da mídia entre diversas comunidades, Michael Jackson e Madonna

mostram que identidade é construto, que pode ser constantemente modificada, refinada e requintada, que identidade é uma questão de imagem, de estilo, de aparência. Michael Jackson, por exemplo, desfaz as fronteiras entre negro e branco, mulher e homem, adulto e jovem. Em alguns de seus videocliques ele aparece como negro; em outros, como branco; em outros ainda, é indeterminado. Às vezes parece muito masculino, às vezes mais feminino, e às vezes andrógino (KELLNER, 2001, p.331).

As próprias definições do moderno ou do pós-moderno sofrem constantes alterações, na tentativa de mapear novos fenômenos da cultura contemporânea. De acordo com o pensamento de Kellner (2001, p.69), “não há um discurso de consenso em torno do pós-moderno, mas, ao contrário, uma série de paradigmas e discursos em disputa. Ademais, estão surgindo novos fenômenos rotulados de pós-modernos”. A todo instante, surgem novos fenômenos rotulados como pós-modernos, exigindo constantes análises, e mapeamentos para encontrar trajetória e caracterização adequadas. Especialmente quando aplicado às artes, não há uma teoria unificadora pós-moderna, ou uma só definição de pós-modernidade como uma época histórica que abrange um determinado período ou eventos. “Esses discursos entram em competição e em conflito, visto que diferentes teóricos tentam impor suas próprias definições

sobre tais conceitos. [...] O discurso sobre o pós-moderno é um construto cultural e teórico, não uma coisa ou estado de coisas” (KELLNER, 2001, p.71).

Nessa perspectiva, cabe observar a pertinência e a importância dos Estudos Culturais para a compreensão de diversos fenômenos contemporâneos chamados por alguns de pós-modernos. Essa compreensão subverte a distinção criada pela Escola de Frankfurt (KELLNER, 2001, p.49) entre cultura superior e inferior, valoriza formas culturais mais difundidas atualmente, como o cinema, a televisão e todos os gêneros da música popular, e aponta para a necessidade de um estudo sob uma perspectiva que englobe economia, consumo, sociedade, cultura e a vida diária. A abordagem dos Estudos Culturais

permite evitar dividir o campo da mídia/cultura/comunicações em alto e baixo, popular e elite, e nos possibilita enxergar todas as formas de cultura da mídia e de comunicação como dignas de exame e crítica.[...] Também adota uma abordagem crítica que, assim como a da Escola de Frankfurt, mas sem algumas de suas deficiências, interpreta a cultura na sociedade e situa o estudo da cultura no campo da teoria social contemporânea e da política contestadora (KELLNER, 2001, p.54).

Portanto, podemos encarar que toda a cultura, por se tornar um produto para o consumo das pessoas pelos meios de comunicação de massa e pelas mídias em geral, também atua como mediadora dessa comunicação. Não há comunicação sem cultura e a cultura, por si só, comunica. Para Martín-Barbero (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.68), isso se reflete pela

natureza comunicativa da cultura, isto é, a função constitutiva que a comunicação desempenha na estrutura do processo cultural, pois as culturas vivem enquanto se comunicam umas com as outras e esse comunicar-se comporta um denso e arriscado intercâmbio de símbolos e sentidos.

Com o apoio teórico dos Estudos Culturais, conceitos como representação, identidade, hibridismo e outros componentes da cultura são questionados em sua essência, sem inverter ou descartar hierarquias, tornando-os adequados para o estudo de fenômenos culturais contemporâneos relevantes como a música pop e a pós-modernidade (PRYSTHON, 2003). O fato de diversas perspectivas de análise de determinado objeto serem abarcadas pelos Estudos Culturais ajuda a “inserir textos no sistema da cultura dentro do qual eles foram produzidos, de forma a elucidar características e efeitos desses textos que a análise textual isolada não apontaria” (KELLNER, 1994, p.4).

A pós-modernidade e os Estudos Culturais são bases teóricas importantes para a compreensão de fenômenos contemporâneos e produtos da cultura da mídia. Por um lado, o pós-modernismo requer “proliferação e disseminação de imagens sem profundidade;

intensidade de emoções produzidas por tecnologia esmerada e de gosto duvidoso; pastiche e implosão de formas; citação e repetição de imagens e formas passadas” (KELLNER, 2001, p.300). Por outro, os Estudos Culturais mostram que não se pode analisar um texto de fora do sistema no qual ele foi produzido. À música pop não pode ser atribuído valor maior ou menor do que outras formas de música ou de qualquer outro produto cultural em geral, como visto no item anterior, pois toda música pode ser considerada popular “com alguém” (SHUKER, 2001, p.5), se analisada determinada comunidade ou grupo que aprecia um estilo musical específico.

A suposta e aparente superficialidade da música pop pode ser percebida de outra forma dentro de determinado contexto. Tal aspecto, que requer uma linguagem simples e uma temática que possa ser reconhecida e aceita por diversos públicos, não encontra verossimilhança quando se analisam produtos que falam sobre temas interditos na cultura ocidental, tais como os mortos-vivos, zumbis e outros monstros. Longe de serem assuntos “instantaneamente agradáveis” (SHUKER, 2002, p.226), tais temas, atualmente, são comuns em séries de TV, filmes, livros, e podem ser encontrados (em menor número) em amostras da música pop (canções e seus videoclipes).

Por isso, a música pop e a cultura da mídia precisam ser enquadradas dentro de uma abordagem multicultural, localizando-as como importantes produtos pós-modernos da comunicação contemporânea.

1.2 Monstros e horror na cultura da mídia contemporânea

A presença da figura dos monstros, entre eles, os mortos-vivos, é significativa em diversos produtos da cultura da mídia contemporânea. Enquanto no prolífico cinema de terror é mais fácil encontrar representantes, outros produtos também contam com um enredo baseado em mortos-vivos, criaturas ficcionais assustadoras e até seres sobrenaturais que buscam causar medo e repulsa: videogames, como os títulos *House of the dead*, *Dead rising*, *Plants vs. zombies* e as séries dos jogos *Alone in the dark* e *Resident Evil* (essas últimas, também transformadas em filmes após atingirem popularidade entre jogadores de videogame), histórias em quadrinhos (*Marvel zombies*) e séries de televisão, como o sucesso *The walking dead*.

Este fenômeno que pode ser observado atualmente não deve ser visto como algo sem importância, isolado ou efêmero. Para se ter uma ideia do tamanho desse mercado e do potencial de consumo gerado pelo tema, a cultura da mídia

infectada pelos mortos-vivos contribui com aproximadamente US\$ 5 bilhões à economia mundial anualmente.[...] Isso sem contar o montante movimentado por outros produtos e alguns materiais de propaganda relacionado a eles (como camisetas, canecas, mouse pads, brinquedos e adesivos), músicas e sites independentes de fãs (PLATTS, 2013, p.548).

A imagem do morto-vivo presente na cultura da mídia, com bases fortes em referências oriundas dos Estados Unidos, é uma apropriação da figura espiritual do Haiti. Em uma breve explicação sobre as origens do mostro conhecido como zumbi (morto-vivo), Platts (2013, p.549) explica que

os zumbis entraram no imaginário cultural popular norte-americano após a ocupação militar do Haiti (1915-1934). Nas fases finais da ocupação, uma série de histórias sensacionalistas surgiu para saciar as curiosidades dos norte-americanos. [...] Empreendedores culturais que exploravam a vida haitiana mostraram pouco interesse em criar uma abordagem antropológica rigorosa à religião ou à tradição haitiana. Eles simplesmente pegaram o conceito do zumbi, do morto-vivo sem cérebro caminhando por aí, e foram em frente. Já pelas décadas de 1930 e 1940, esses zumbis protagonizaram diversos filmes, como *Revolt of the zombies* (1936), *King of the zombies* (1941), *I Walked with a zombie* (1943), *Revenge of the zombies* (1943), e *Valley of the zombies* (1946). Com más representações hiperbólicas, tais filmes estavam mais inclinados a se aproveitar do que a explorar o assunto.

Na década de 1950, os mortos-vivos continuaram populares em histórias em quadrinhos, histórias de ficção e crimes, lado a lado com heróis. Conforme Platts (2013, p.550), nas páginas de algumas dessas histórias, em revistas como *Vault of horror*, *Crypt of terror*, *Haunt of fear* e *Tales from the crypt* que o ser começou a tomar a forma de um cadáver em decomposição. No cinema, os zumbis foram colocados em uma série de filmes conhecidos como “esquisitos”, uma nomenclatura inexata para filmes com fantasia, ficção científica e monstros, sempre com títulos que misturavam ficção científica, fantasia e horror. Alguns de destaque foram *Creature with the atom brain* (1955), *Unearthly* (1957), *Invisible invaders* (1959), *Plan 9 from outer space* (1959), *The incredibly strange creatures who stopped living and became mixed-up zombies* (1964), *Horror of party beach* (1964) e *Orgy of the dead* (1965). Essas obras se afastaram de elementos como vodu, racismo e xenofobia e os substituíram pelo medo da invasão, do apocalipse e de “esquisitices”, deixando o caminho pronto para o divisor de águas *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George Romero.

A noite dos mortos-vivos mudou o panorama para filmes do gênero. A obra ajudou a inaugurar o zumbi como o conhecemos hoje. Seu sucesso popularizou a narrativa do zumbi que dizimava a civilização, mas *Despertar dos mortos* (1978) institucionalizou o modelo. Apesar da boa arrecadação deste último, os zumbis continuaram um monstro pouco difundido no cinema e na cultura *mainstream*. Depois das baixas arrecadações de *Revenge of the living dead* (1985) e *Day of the*

dead's (1985), os zumbis passaram a sobreviver essencialmente por outros meios, como o videogame e a franquia *Resident evil* (PLATTS, 2013, p.550).

O cinema de horror, portanto, atrai consumidores, mesmo sabendo que suas características baseiam-se em coisas que são repugnantes por natureza, e não instantaneamente agradáveis, conforme já foi explicado. O gênero de horror “tem todo o jeito de ser prazeroso para seu público, mas faz isso oferecendo coisas que causam inquietação, aflição e desprazer” (CARROLL, 1999, p.231).

As histórias do gênero horror atraem atenção não só de espectadores, mas de leitores. “Num dado momento de 1987 correu o boato pelo mundo editorial de que um em cada quatro livros (cópias, não títulos) que estavam sendo publicados tinham o nome de Stephen King na folha de rosto” (CARROLL, 1999, p.290).

Em certas circunstâncias históricas, os filmes de horror incorporam ou assimilam as aflições e angústias sociais em sua própria iconografia de medo e angústia. Como todo produto da cultura da mídia encontra forte conexão com o momento em que vive sua sociedade, pode-se estabelecer um vínculo entre o grande ciclo de filmes do início dos anos 1930 com a Grande Depressão (também conhecida como a crise de 1929 ou o *crack* da bolsa de Nova York). A angústia advinda do medo do desemprego por fatores externos e, conseqüentemente, ficar à margem da sociedade, proporcionou um campo de interesse eficaz para o surgimento de filmes do gênero que traziam certa simpatia pela própria criatura, (CARROLL, 1999; KELLNER, 2001) como *Frankenstein*, de 1931, com direção de James Whale e com base no personagem da obra de Mary Shelley, de 1818; *King Kong*, de 1933, dirigido por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack; *O lobisomem de Londres*, de 1935, dirigido por Stuart Walker e até mesmo *Drácula*, filme também de 1931, obra do diretor Tod Browning, baseada no romance de Bram Stoker, de 1877.

A popularidade e a notoriedade dessas histórias e personagens renderam refilmagens e novas leituras de quase todas elas. *Frankenstein* chegou a ter outra versão, em 1994, com direção de Kenneth Branagh, que foi apenas outra interpretação da história original, sem relação entre os filmes. *Um lobisomem americano em Londres* (1981, dirigido por John Landis) e sua sequência, *Um lobisomem americano em Paris* (1997, dirigido por Anthony Waller), carregam apenas alguma similaridade em nome com a obra de 1935. *Drácula* teve outra versão em 1992, dirigido por Francis Ford Coppola e outra trama inspirada na história, *Drácula 2000* (2000), que trouxe o monstro para o período contemporâneo. Já *King Kong* também ganhou nova vida décadas depois, em 2005, pelas mãos do diretor Peter Jackson.

Foram filmes com enredo em uma invasão forçada, com “insetos gigantes, vegetais carnívoros e alienígenas de olhos saltados” (CARROLL, 1999, p.291). Os monstros em questão são intrusos, aliados à preocupação que existia na década de 1950 com invasões, retratadas em filmes de ficção científica. Os invasores seriam uma metáfora para a “ameaça comunista internacional” (CARROLL, 1999, p.291).

Um dos filmes inaugurais desse ciclo foi *O monstro do Ártico* (1951), dirigido por Christian Nyby e Howard Hawks. Na história, uma criatura alienígena está na Terra há milhares de anos, em uma placa de gelo no polo norte. A criatura é reanimada, torna-se hostil e ameaça a humanidade se alimentando de seres humanos. No fim do filme, lia-se um aviso para o público estar atento ao sair dos cinemas e olhar para o céu. A mensagem servia tanto para alertar para a possibilidade da aparição de discos voadores (visto que um suposto objeto voador não-identificado na cidade de Roswell, Novo México, fora capturado em 1947) quanto para treinamentos de ataques aéreos, para encarar bombardeios soviéticos. O ponto central dessas tramas era localizar o monstro como insetos ou vegetais gigantes que eram desprovidos de emoções ou reações humanas e que estavam a ponto de conquistar o mundo, “exatamente como aqueles comunistas sujos” (CARROLL, 1999, p.291), de acordo com o que os cineastas americanos supostamente queriam dar a entender.

Outro subgênero do horror pode ser considerado o horror de família. Inicialmente na literatura, também foi transportado para o cinema com o sucesso de alguns de seus títulos. Segundo Ann Douglas:

O gênero registra as estranhas formas e transformações que a família de classe média hoje atravessa: seu assunto é a cisão do átomo da família nuclear. Essa família ficcional é duplamente nuclear. Consiste no hoje clássico pequeno núcleo formado pelos pais e por um ou dois filhos. Representa as primeiras famílias americanas que tinham como pais jovens adultos nascidos um pouco antes ou um pouco depois da inauguração oficial da era nuclear, em Hiroshima, no dia 6 de agosto de 1945, e que estavam trazendo conscientemente crianças a um mundo atômico. Nesse *thrillers*, os personagens parentais, como muitos dos autores que os criaram, nasceram depois da Segunda Guerra, eram criaturas dos anos 1960: em outras palavras, eram protagonistas de contradições prementes, intrincadas e culturalmente poderosas (DOUGLAS, 1994, *apud* CARROLL, 1999, p.292).

Há, portanto, uma correlação entre o surgimento de bebês demoníacos com o amadurecimento da geração pós-guerra, que não tinha recursos de uma família extensa e crescia em uma sociedade precária (CARROLL, 1999, p.293).

Entre as obras de destaque do período está *A inocente face do terror* (1972, com direção de Robert Mulligan), em que os gêmeos Niles e Holland se dividem entre o bem e o

mal. Holland brinca com o medo e o perigo, enquanto Niles não gosta do que vê, mas não denuncia o irmão. Outro é *O bebê de Rosemary* (1968, dirigido por Roman Polanski), que mostra um casal que se muda para um prédio habitado por estranhas pessoas. O marido se envolve com os vizinhos (parte de uma seita de bruxos) e, quando Rosemary engravida, os membros da seita querem que ela dê à luz o filho do demônio. Um dos mais destacados do gênero, entretanto, é *O exorcista*, de 1973, dirigido por William Friedkin e que aborda a possessão de uma garota de 12 anos pelo demônio. A história é inspirada na documentação do exorcismo de um garoto de 14 anos, ocorrido no final dos anos 1940. O gênero retrata crianças, bebês e dramas vividos pelas famílias na tentativa de “salvar” os filhos.

O horror contemporâneo difere um pouco de ciclos anteriores. *It – uma obra prima do medo* é uma adaptação de 1990 para o livro homônimo de Stephen King, em que um palhaço faz das crianças suas vítimas. *Creepshow – arrepio do medo* (1982), dirigido por George Romero e também com base um livro de Stephen King, é uma homenagem aos quadrinhos de horror *E.C.*, dos anos 1950, e traz cinco contos de horror. Já *A hora do espanto*, de 1985, com direção de Tom Holland, mostra um garoto que descobre que seu vizinho é um vampiro, e seu título é o mesmo de um programa de horror da televisão americana. Assim, “os escritores de horror referem-se livremente a outros escritores e outros exemplos do gênero, fazem especial referência a filmes e personagens clássicos do horror” (CARROLL, 1999, p.294), transformando essas referências em característica do horror. Ainda segundo Carroll (1999), essa característica aproxima o gênero da arte pós-moderna, pois recombina elementos do passado e constrói ligação com épocas anteriores, seja como forma de nostalgia ou crítica política. Criadores e consumidores dessas ficções trabalham dentro de uma tradição compartilhada, que se alimenta de sua herança.

A ansiedade social e o medo como causa da onda de horror em diversos outros títulos, como *Carrie, a estranha* (1976), *O massacre da serra elétrica* (1974), *O exorcista* (1973), *O iluminado* (1980), *Horror em Amityville* (2005) e especialmente *Poltergeist* (1982)

apresentam, muitas vezes de forma simbólico-alegórica, medos universais e anseios e hostilidades profundas da sociedade americana contemporânea. Um subtexto desses filmes é a perplexidade e o terror da população diante da crise econômica, das aceleradas mudanças sociais e culturais, do caráter quase epidêmico do câncer, das doenças causadas pela expansão industrial, da aids, bem como da instabilidade política e da aniquilação nuclear (KELLNER, 2001, p.164).

De acordo com Mattos (2003), o caráter de filme B do horror ajuda a configurar, por si só, o gênero como naturalmente experimental, seja pela ausência de técnicas apuradas para

criar efeitos como no que diz respeito às histórias pois, como demonstrado ao longo dessa capítulo, as tendências de cada uma das décadas são reproduzidas em diversas histórias, seja no cinema ou na literatura.

O sobrenatural também se faz presente na cultura da mídia contemporânea. Entre filmes de horror, monstros e videogames, há consumidores também para casos sobrenaturais supostamente não ficcionais, mostrando que o gênero está fortemente presente no imaginário das pessoas.

No Brasil, o canal por assinatura SyFy (versão latino-americana do canal homônimo existente nos Estados Unidos) é dedicado à ficção científica, seriados, filmes e documentários. As noites de terça-feira são preenchidas por uma programação voltada a fenômenos paranormais diversos (com algumas repetições ao longo da semana e, especialmente, aos fins de semana). As três principais séries do gênero veiculadas pelo canal abordam fantasmas, paranormalidade e casos explícitos e reais de exorcismos. Ambas são uma mistura de documentário com *reality-show*.

Ghost hunters (caçadores de fantasma, em tradução livre) mostra uma equipe de verdadeiros caça-fantasmas que investigam propriedades a pedido dos donos. O programa é sempre introduzido por uma série de entrevistas conduzidas com pessoas que moram próximas à propriedade, ou com alguns visitantes recentes (em casos de museus e parques supostamente assombrados). A investigação é sempre conduzida à noite, com câmeras térmicas e diversos aparelhos que captam vibrações e oscilações no campo magnético não perceptíveis a olho nu, que poderiam ser causadas pela aparição de espíritos, que são capazes até de movimentar objetos. Além de procurar evidências, a equipe tenta explicar alguns dos fenômenos relatados pelas pessoas, seja relacionando o barulho a algum fenômeno natural ou explicar aparições com reflexos de luz de alguma estrada próxima, por exemplo. Em 2014, o programa completa dez anos no ar, já tendo criado uma série de outros subprodutos, como as séries *Ghost hunters international* e *Ghost hunters academy*, além de camisetas que podem ser adquiridas pelo site e diversos aplicativos para *tablet* e celular que podem ser baixados para que o telespectador conduza suas próprias experiências e investigações.

Haunted collector (colecionador assombrado, em tradução livre) também envolve paranormalidade, espíritos e investigações. A série foi lançada em 2011 e teve sua produção encerrada em 2013. O demonologista John Zaffis e sua equipe investigam locais de ocorrências paranormais, semelhante ao que ocorre em *Ghost hunters*. Antes das investigações, Zaffis faz uma extensa pesquisa histórica sobre o lugar e os motivos que talvez levassem a construção a ser habitada por paranormais. Durante a investigação, alguns objetos

que podem estar ligados a espíritos são removidos do local, o que cortaria o vínculo da entidade com a localidade em questão. O item, então, é levado para um museu de relíquias, de propriedade de Zaffis, na cidade de Stratford, em Connecticut (EUA). Os itens normalmente contêm alguma ligação que causa repulsa aos moradores ou visitantes do local assombrado, como um resto de osso humano ou uma ferramenta médica antiga usada para perfurar a cabeça de pacientes. Em determinados episódios, no entanto, a equipe não consegue encontrar objeto algum relacionado aos relatos de aparições no local. Quando algo é removido, o episódio é encerrado com uma mensagem de que, após o trabalho da equipe do demonologista John Zaffis e com a remoção do artefato, as ocorrências foram subitamente interrompidas.

Já o programa *Paranormal witness* (testemunha paranormal, em tradução livre) não tem esse formato de investigações em tempo real. A série começou em 2011 e ainda é produzida e transmitida. Em 2014, sua terceira temporada está no ar.

A cada episódio, são mostradas histórias de pessoas que passaram por situações paranormais. Grande parte se passa na casa de suas famílias, mas também há casos em rodovias, teatros e lugares abertos, como florestas. As pessoas que passaram pelas situações paranormais narram o episódio. Sempre há mais de uma testemunha, e o programa se preocupa em contextualizar os fatos na época em ocorreram e relata quais casais estão atualmente separados, o que aconteceu com os filhos que viram os fenômenos e até trazer relatos de policiais, por exemplo, que atenderam as ocorrências na época. Entre os depoimentos reais, há reconstruções dos acontecimentos da época encenadas por atores. O depoimento de quem passou pela situação dá um toque de realidade e visa conferir credibilidade aos relatos e histórias. Entre os casos, há desde aparições fantasmagóricas a figuras aparentemente folclóricas como o lobisomem.

Na primeira temporada do programa, em 2011, foram produzidos seis episódios. No ano seguinte, foram 12 e, em 2013, 20 episódios, o que confirma o crescente interesse das audiências por temas interditos e controversos.

1.3 Os monstros e o sobrenatural na obra de Michael Jackson

Em meio à tradição da cultura da mídia em falar de fantasmas, sobrenatural e de monstros, na música pop esses temas também podem ser abordados e estão presentes de forma significativa, embora ainda menos abundante.

Artistas como Black Sabbath, Marilyn Manson, Motörhead e Alice Cooper já apresentaram músicas que falam de forma recorrente sobre morte, forças ocultas e monstros.

Entre os exemplos estão as músicas de Alice Cooper *Killer* (assassino) e *Dead babies* (bebês mortos); *Antichrist superstar* (anticristo superastro, de Marilyn Manson) também aborda a temática. Já a banda Black Sabbath lançou canções como *After all the dead* (depois de todos os mortos) e álbuns como *Forbidden* (proibido) e *Dehumanizer* (desumanizador), cujas capas são semelhantes: trazem uma caveira segurando uma foice, representando um personagem ligado à morte.

No entanto, nenhum deles manipulava sua imagem da mesma forma que Michael Jackson o fez. “Embora, sem dúvida, existissem muitas figuras bem mais subversivas, suas imagens e mensagens não circulavam pela cultura dominante; portanto, não tinham a eficácia da popularidade” (KELLNER, 2001, p.341).

Na comparação com a importância de Michael Jackson para a cultura da mídia e para a música pop, a banda The Beatles têm importância semelhante, e o fenômeno *Paul is dead*, que propaga que Paul McCartney teria morrido e sido substituído por um sócio, também foi trabalhado em diversas capas de disco e letras de música. Supostamente orquestrado por John Lennon para ampliar a popularidade da banda, o movimento em torno do boato da morte de Paul McCartney gera dúvidas e discussões até hoje entre fãs do grupo.

Na obra de Michael Jackson, é comum encontrar diversos materiais (músicas, fotos e audiovisual) que conectam o cantor ao macabro, à morte, a fantasmas, zumbis e outros monstros.

A canção *Thriller*, que batiza o álbum de 1982, é de autoria de Rod Temperton. A ideia inicial era batizar o álbum de *Midnight man* (homem da meia-noite), o que já conferia uma atmosfera sombria à produção (LYLE, 2007). No entanto, após pensar entre 200 e 300 títulos, Temperton e o produtor Quincy Jones decidiram por *Thriller*. Na letra, diversas passagens relatam a perseguição de uma criatura assustadora, além de portas batendo e a sensação de estar encurralado:

É quase meia-noite e algo maligno está espreitando no escuro
Sob a luz da lua você tem uma visão que quase para o seu coração
Você tenta gritar, mas o terror toma o som antes de você fazê-lo
Você começa a congelar enquanto o horror te olha bem nos olhos
Você está paralisado!
(Refrão) Porque isso é terror, noite de terror
E ninguém vai te salvar da fera pronta para atacar
Você sabe que é terror, noite de terror
Você está lutando por sua vida numa noite assassina de terror
Você escuta a porta bater e percebe que não há para onde correr
Você sente uma mão fria e pensa se ainda verá o sol
Você fecha os olhos e espera que seja tudo imaginação
Garota, enquanto isso você escuta a criatura rastejando atrás

Você está sem tempo
 (Refrão)
 Criaturas da noite chamam e os mortos começam a andar em seus disfarces
 Não há escapatória das presas desse alien dessa vez, esse é o final da sua vida!
 Eles estão lá fora para te pegar, há demônios chegando por todo lado
 Eles vão te possuir a não ser que você troque o número da sua ligação
 Essa é a hora para nós ficarmos juntos abraçados
 Por toda a noite eu vou te salvar do terror na tela
 Vou fazer você ver
 (Rap) A escuridão cai sobre a terra, a meia-noite está próxima
 Criaturas rastejam em busca de sangue para aterrorizar a vizinhança
 E todos que forem achados sem a alma no corpo
 Devem ficar e enfrentar os cães do inferno
 E apodrecer dentro de uma casca de cadáver
 O cheiro mais sujo está no ar, o odor de quarenta mil anos
 E sarcófagos velhos de cada túmulo estão se fechando para selar seu destino
 E apesar de você lutar para permanecer vivo seu corpo começa a tremer
 Nenhum mero mortal pode resistir ao mal do terror⁴

O trecho descrito como *rap* é uma locução feita pelo ator Vincent Price, que teve uma destacada atuação em filmes de terror entre as décadas de 1940 e 1970, além de ter gravado uma narração para a faixa *The black widow*, no disco *Welcome to my nightmare* (1975), de Alice Cooper.

O videoclipe *Thriller* mostra um filme em que o cantor é o protagonista e se transforma em lobisomem. Quando a música começa, na saída do cinema, há um cemitério, de onde saem diversos mortos-vivos atrás do cantor e da namorada. O cantor vira um morto-vivo para a sequência de dança, volta ao normal após capturar a namorada e termina olhando para a câmera, ao som de uma risada de Vincent Price e com os olhos de lobisomem. Na ocasião dos 25 anos do álbum, uma nova versão foi lançada, trazendo Michael Jackson e os mortos-vivos na capa (Figura 3).

Figura 3: Capa do álbum comemorativo aos 25 anos de *Thriller*

⁴ A tradução livre das canções foi realizada pelo autor da pesquisa.



Fonte: Michaeljackson.com⁵

Em 1988, no álbum *Bad*, a faixa-título traz uma referência sutil à vida após a morte. O cantor crê que a vida continua após a morte e que nem o céu é capaz de detê-lo, de lutar pelo que quer e chegar aonde almeja. Ao contrário de *Thriller*, cujo videoclipe traz mortos-vivos e uma mutação de lobisomem, nessa amostra não há material audiovisual. Jackson canta:

Bem, eles dizem que céu é o limite
E para mim é realmente verdade
Mas, meu amigo, você ainda não viu nada
Espere até eu atravessá-lo...

Três anos depois, em 1991, Michael Jackson lança o álbum *Dangerous*. Uma das faixas é *Gone too soon* (foi tão cedo, em tradução livre). A música foi apresentada ao vivo apenas uma vez, em 20 de janeiro de 1993, na posse do presidente Bill Clinton. Michael Jackson explicou que a canção é uma homenagem ao garoto Ryan White, que morreu de aids aos 18 anos⁶. No funeral do cantor, em 7 de julho de 2009, o cantor Usher cantou a música em homenagem ao próprio Jackson.

Como um cometa
Cruzando o céu ao anoitecer
Foi-se tão cedo

⁵ Disponível em www.michaeljackson.com/us/music/thriller-25th-anniversary-edition.

⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=J1uhuQwnAEs>

Como um arco-íris
 Sumindo em um piscar de olhos
 Foi-se tão cedo
 Brilhante, cintilante
 E esplendorosamente radiante
 Aqui, um dia
 Partiu à noite
 Como a falta da luz do sol
 Em uma tarde nublada
 Foi-se tão cedo
 Como um castelo
 Construído na areia da praia
 Foi-se tão cedo
 Como uma flor perfeita
 Que está fora do seu alcance
 Foi-se tão cedo
 Nascido para alegrar, inspirar, encantar
 Aqui um dia
 Partiu à noite
 Como um pôr do sol
 Morrendo com o nascer da lua
 Foi-se tão cedo

No álbum *HIStory*, de 1995, há uma canção dedicada à morte e uma passagem curiosa.
 A canção é *Little Susie*.

Alguém matou a pequena Susie, a menina com a melodia
 Que canta ao meio-dia
 Ela estava gritando, ritmando sua voz em sua morte
 Mas ninguém veio salvá-la a tempo
 Uma queda da escadaria, seu vestido rasgado
 Oh, o sangue em seus cabelos
 Um mistério tão sombrio no ar, ela está deitada tão delicadamente
 Arrumada tão graciosamente
 Levante-a com cuidado, o sangue em seus cabelos
 Todos vieram ver a menina que agora está morta
 Tão cegos encaram os olhos em sua cabeça
 E, de repente, uma voz na multidão disse
 "Esta garota viveu em vão, o rosto dela carregava tanta agonia, tanta tensão"
 Mas só o vizinho conhecia a Pequena Susie, agora ele chorou
 Enquanto ele se abaixava para fechar os olhos dela
 Ela está deitada lá tão delicadamente
 Arrumada tão graciosamente
 Levante-a com cuidado, o sangue em seus cabelos
 Foi tudo por causa de Deus, por ela cantar sua melodia
 Para alguém sentir o desespero dela
 Estar condenado a saber que a esperança está morta e você está arruinado
 Então grite e ninguém está lá
 Ela sabia que ninguém se importava
 O pai saiu de casa, a pobre mãe morreu
 Deixando Susie sozinha
 A alma do avô também havia partido, ninguém para se importar
 Apenas para amá-la
 Quanto tempo alguém pode negligenciar as necessidades nas orações dela?
 Negligência pode matar como uma faca em sua alma
 A pequena Susie lutou tanto para viver ela está deitada lá tão delicadamente
 Arrumada tão graciosamente, levante-a com cuidado
 Tão jovem e tão justa

No mesmo álbum, Michael Jackson gravou *Come Together*, dos Beatles. Um dos versos da canção sugere que Paul McCartney morreu e agora restam apenas três integrantes: “Um mais um mais um são três”.

Em 1997, foi lançado o álbum *Blood on the dance floor*. A faixa-título fala de um assassinato, possivelmente realizado por uma prostituta.

Ela tem seu número, ela conhece seu jogo
 Ela coloca você pra baixo, é tão insano
 Desde que ela o seduziu qual é a sensação
 De saber que aquela mulher saiu para matar?
 Toda noite é como se houvesse uma chance
 Não se trata de amor e romance e agora você vai tê-la
 Todo homem quente sai tendo uma chance
 Não se trata de amor e romance e agora você se arrepende
 Para escapar do mundo
 Eu tenho que curtir aquela simples dança
 E parece que tudo estava ao meu lado (sangue ao meu lado)
 Pareceu para mim como se fosse amor e verdadeiro romance
 E agora ela saiu para me pegar e eu apenas não posso aguentá-la
 Apenas não posso pará-la
 Susie tem seu número e Susie não é sua amiga
 Olhe quem passou você para trás
 Sete polegadas adentro
 O sangue está na pista de dança, o sangue está na faca
 Susie tem seu número e Susie diz que é certo
 Ela tem seu número qual é a sensação
 De saber que a estranha saiu para matar
 Ela pegou sua namorada, aconteceu rápido
 Se você pudesse apenas apagar o passado
 Toda noite é como se houvesse uma chance
 Não se trata de amor e romance e agora você vai tê-la
 Todo homem quente sai tendo uma chance
 Não se trata de amor e romance e agora você se arrepende
 Para escapar do mundo
 Eu tenho que curtir aquela simples dança
 E parece que tudo estava ao meu lado (sangue ao meu lado)
 Pareceu para mim como se fosse amor e verdadeiro romance
 E agora ela saiu para me pegar e eu apenas não posso aguentá-la
 Apenas não posso pará-la
 Susie tem seu número e Susie não é sua amiga
 Olhe quem passou você para trás
 Sete polegadas adentro
 O sangue está na pista de dança, o sangue está na faca
 Susie tem seu número e Susie diz que é certo

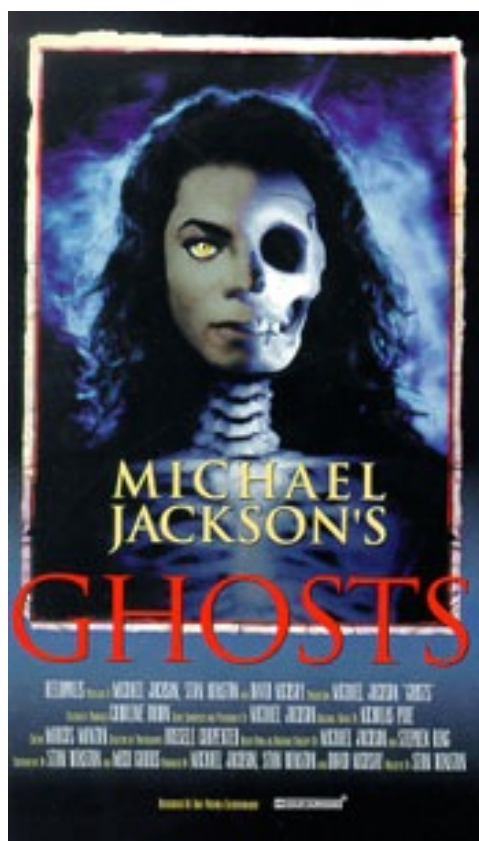
Ainda no álbum, a canção *Morphine* retrata uma morte induzida por uma overdose de analgésicos.

Relaxe, isso não vai machucar você
 Antes de eu colocar feche os olhos e conte até dez
 Não chore, eu não vou converter você
 Não precisa desanimar

Feche seus olhos e se afaste
 Demerol, Demerol
 Oh Deus, ele está tomando Demerol
 Ele está tentando convencê-la
 Para dar-lhe mais do que ele teve, hoje ele quer duas vezes pior
 Não chore, eu não vou me ressentir de você
 Ontem você teve essa confiança, hoje ele está tomando o dobro
 Demerol, Demerol
 Oh Deus, ele está tomando Demerol
 Demerol, Demerol, ele tem o seu Demerol

Letras de outras duas canções no mesmo álbum fazem referência direta não só à morte, mas a monstros e criaturas paranormais, semelhante ao que acontece em *Thriller*. Foi lançado um média-metragem, em 1997, com uma imagem do cantor como criatura (Figura 4).

Figura 4: Capa do média-metragem *Michael Jackson's Ghosts*



Fonte: Wikipedia⁷

A letra de *Ghosts* descreve as seguintes cenas:

Há um fantasma no corredor, há um vampiro sobre a cama
 Há alguma coisa nas paredes, há sangue sobre a escada
 E está flutuando pela sala e não há nada que eu possa ver

⁷ Disponível em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/c8/Ghosts_MJ.jpg

E eu conheço sua melodia inquieta porque agora está me assombrando
 Eu não entendo isso, não entendo isso
 Há uma batida no chão, há uma assombração atrás da porta
 Há um balanço na cadeira mas não há ninguém sentado nela
 Há um cheiro fantasmagórico ao redor mas ninguém para ser encontrado
 E um caixão entreaberto onde uma alma inquieta esta flutuando
 Não entendo isso, não entendo isso
 E quem te deu o direito de assustar minha família?
 E quem te deu o direito de perturbar minha querida? Ela precisa de mim
 E quem te deu o direito de sacudir toda minha família?
 Eles colocaram uma faca em minhas costas, dispararam uma flecha em mim
 Diga-me você é o fantasma do ciúme
 Há uma batida no chão, há uma assombração atrás da porta
 Há um balançar na cadeira mas não há ninguém sentado nela
 Há um cheiro fantasmagórico ao redor mas ninguém para ser encontrado
 E um caixão quase aberto onde uma alma inquieta esta flutuando

Is it scary, constante no mesmo disco e no mesmo média-metragem, tem letra parecida, também invocando a paranormalidade:

Há um fantasma no corredor, há um zumbi debaixo da cama
 Agora está vindo através das paredes, agora sobe as escadas
 Há um espírito no escuro, ouça o batimento do seu coração
 Você pode sentir isso no ar?
 Eles estão escondidos em todos os lugares
 Eu vou ser exatamente o que você deseja ver
 É você quem está me provocando
 Porque você está me querendo para ser o estranho na noite
 Estou te divertindo ou só te confundindo?
 Eu sou o monstro que você visualizou?
 E se você quiser ver excêntricas curiosidades
 Serei grotesco na sua frente
 Deixem que todos se materializarem
 Isso é assustador pra você, querida?
 Eu sou assustador pra você, garoto?
 Isso é assustador pra você, querida
 Eu sou assustador pra você, garoto
 Você sabe que você a estranha é você
 Isso é assustador pra você, querida?
 Há um ruído no chão, há um insano por trás da porta
 Há um balanço na cadeira mas ninguém está sentado
 Há um cheiro medonho mas ninguém pode ser visto
 E um caixão aberto onde uma alma inquieta se acotovela

Na trama, Michael Jackson volta a transformar-se em mais de uma criatura, como em *Thriller*. O personagem interpretado pelo cantor se torna um esqueleto (Figura 5) e, posteriormente, um *ghoul*, morto-vivo que se alimenta de seres humanos (Figura 6).

Figura 5: Michael Jackson em forma de esqueleto



Fonte: YouTube⁸

Figura 6: Michael Jackson como *ghoul*



Fonte: Google⁹

O álbum *Invincible* (2001) traz o tema de forma mais leve, reaproximando-se da noção de “amor adolescente” já citada por Danesi (2012, pos.2719-2725), mais comum na música pop. A canção é *Heaven can wait* (o céu pode esperar).

Não, se os anjos me levaram desta Terra
Eu diria a eles para me trazerem de volta pra ela
É uma chance que eu vou pegar,
talvez eu vá ficar
O céu pode esperar

⁸ <http://i1.ytimg.com/vi/FVwRGxqvbiI/maxresdefault.jpg>

⁹ <http://amirko.chez.com/ghosts6.jpg>

Essas amostras extraídas da obra de Michael Jackson mostram espaço para o uso de um tema interdito como o macabro e a paranormalidade no universo de suas letras. No entanto, as possibilidades de inovação e experimentação serão examinadas do ponto de vista audiovisual, e não utilizando apenas as letras.

Capítulo 2. Michael Jackson e a cultura da mídia

2.1 O artista Michael Jackson

Nascido em 29 de agosto de 1958, em Gary, cidade do estado norte-americano de Indiana, Michael Jackson despontou para o mundo da música liderando um grupo formado por seus irmãos Jackie, Tito, Jermaine e Marlon, o Jackson Five. Hawkings (2012, p.145) descreve a importância do músico para os rumos da música pop:

O brilho puro das performances de Michael Jackson nunca poderá ser subestimado. Encapsulando uma miríade de expressões, estilos e gestos de uma era, tais elementos são uma mistura de uma genuinidade vulnerável, esquisitices e do etéreo. Jackson transportou o pop a alturas espetaculares por meio de uma exposição pródiga de musicalidade que nunca falhou em unir as pessoas ao redor do mundo.

A influência do artista faz com que sejam necessários olhares mais profundos sobre sua obra.

No âmbito dos estudos da música, os estudiosos ficaram surpresos ao descobrir que haviam negligenciado Jackson quase inteiramente; apesar de seu apelo massivo, significado histórico, status de celebridade e realizações artísticas, não havia exame acadêmico substancial da música de Michael Jackson. Poucos especialistas em música olharam para além das histórias dos tabloides sensacionalistas que haviam dominado as narrativas sobre ele enquanto tornava-se - sem dúvida - o artista mais influente do século 20 (WARWICK, 2012, p.241).

Michael Jackson parece ter nascido com o dom de se apresentar, com a vocação para o *show business* e para o estrelato. Com menos de dois anos de idade, já dava mostras do que seria sua grande marca: a habilidade de dançar. Aos três, já mostrava que a música seria parte de sua vida.

Michael sempre foi precoce. Sua mãe recorda que com um ano e meio de idade ele segurava sua mamadeira e dançava no ritmo do som da máquina de lavar. Sua avó, Chrystal Johnson, também se lembra que ele começou a cantar com aproximadamente três anos de idade. “E que bela voz ele tinha”, dizia com entusiasmo. “Mesmo naquela época era uma alegria ouvi-lo” (TARABORRELLI, 2009, pos. 447).

Inicialmente, nos planos de Joseph Jackson, patriarca da família, seus três filhos mais velhos formariam uma banda – Jackie, Tito e Jermaine. Este último, até então, era o vocalista. Com cinco anos de idade, Michael já se fazia notar dentro da própria família, confirmando as palavras da avó materna, Chrystal. O mais velho dos filhos, Jackie, ajudou a convencer o pai a

incluir o jovem Michael nos ensaios, e tomou de Jermaine o posto de vocalista. O carisma e a capacidade de prender a atenção foram determinantes na decisão, mostrando que o garoto tinha potencial para falar com multidões e ocupar espaço de destaque na cultura da mídia.

A decisão de transformá-lo no destaque do grupo partiu de seu irmão Jackie, que tinha doze anos. Michael, então, tinha apenas cinco anos de idade mas já demonstrava gostar de ser o centro das atenções (TARABORRELLI, 2009, pos.504).

Na medida em que os ensaios evoluíam e os resultados em pequenos concursos de talento regionais apareciam, o grupo – que já se chamava Jackson Five a essa altura – começou a encarar turnês e shows maiores em teatros e em outras cidades. Nesse período, começava a surgir outra característica que foi comumente vista ao longo da carreira e obra de Michael Jackson: a fixação por ser o melhor, uma busca incessante pela perfeição e pelo aprimoramento de suas qualidades técnicas, de seus atos e do repertório de suas performances. Desde pequeno, Jackson pode ser considerado como um estudioso daquilo que viria a ser uma de suas marcas registradas: o encantamento exercido sobre as plateias em performances ao vivo.

Sempre que alguém quisesse encontrar o jovem Michael, de oito anos de idade, era fácil saber onde ele estava: ele estava nas coxias dos teatros, assistindo, estudando e, como ele mesmo lembrava, “realmente fazendo anotações sobre cada passo, cada movimento, cada giro, cara virada, cada sorriso, cada emoção. Foi o melhor aprendizado para mim”. (TARABORRELLI, 2009, pos. 573)

Muito jovem e fisicamente pequeno, Michael Jackson passou a ser alvo de diversas especulações enquanto sua carreira e de seus irmãos mal havia saído do âmbito regional. Mesmo sem a projeção mundial que lhe acompanharia até sua morte, em junho de 2009, o mundo da música amadora do meio dos anos 1960 já dava uma mostra de como seria duro crescer diante dos olhos do mundo, e desde cedo já era possível ouvir boatos e rumores sobre sua aparência.

Antes de um show de talentos, um dos artistas escalados comentou para um outro que era melhor que todos tomassem cuidado com o grupo The Jackson Five, “porque eles tinham um talentoso anão que estava sendo usado como cantor principal”. Jackie ouviu a conversa e apenas riu. Quando Michael ouviu tal rumor, ele sentiu-se atingido. “O que posso fazer se sou o menor de todos?”, disse, chorando (TARABORRELLI, 2009, pos. 585).

Dentro de sua família, a aparência também era motivo de riso. Joe Jackson, seu pai, costumava dizer a Michael que ele não havia puxado aquele nariz largo dele, que aquela era

uma herança da família de Katherine. Os próprios irmãos lhe deram o apelido de “narigudo”, coisa que o envergonhava. Durante a adolescência, Michael continuou ouvindo do pai os mesmos comentários, mas em relação à acne (CROCIATTI, 2009, p.33). A fama de linha dura de Joseph Jackson, pai e empresário, colaborou com a disseminação do rumor, pois suas habilidades gerenciais o colocavam como alguém capaz de fazer um anão se passar por uma criança para obter vantagem competitiva.

Após conquistar diversos shows de calouros e concursos de talentos de menor expressão, uma gravadora da cidade natal do grupo, Gary, estado de Indiana, optou por assinar com o grupo e acabou dando aos garotos a chance de gravar suas primeiras músicas em um estúdio profissional, possibilitando o lançamento do primeiro registro fonográfico oficial de Michael Jackson. A Steeltown Records lançou, então, dois *singles*, com duas músicas cada um, em 1968. O primeiro foi *Big boy*, com *You’ve changed*, seguido por *We don’t have to be over 21 (to fall in love)* junto com *Jam session* (TARABORRELLI, 2009, pos. 724).

O trabalho com a pequena gravadora, além de impulsionar a carreira do grupo, criou oportunidades para Michael Jackson demonstrar talento além da canção. Mesmo sendo o mais jovem de todos, serviu como uma espécie de diretor de fotografia para a primeira foto publicitária do grupo. Era março de 1968, e ele não completara 10 anos, até então.

Depois de o fotógrafo posicionar os garotos, Michael saiu do alinhamento proposto, foi para o lado do quadro, segundo Ben Brown, um alto executivo da Steeltown na época. Michael disse: “isso não parece uma foto publicitária. Vai parecer uma foto de família”. “Então conserte”, disse Joseph. Michael rearranjou o grupo, colocou-se à frente e disse: “agora sim, tire a foto”. A imagem ficou excelente. Como ele sabia fazer aquilo, como tirar uma foto publicitária? (TARABORRELLI, 2009, pos. 735).

Ainda em 1968, o grupo assinaria contrato com a gravadora Motown, conhecida por abrigar diversos talentos da música negra norte-americana, como Diana Ross, Marvin Gaye e o grupo The Temptations. O dono da gravadora, Berry Gordy, empolgado com os garotos, prometeu que faria três sucessos consecutivos para o grupo (CROCIATTI, 2009, p.44). No entanto, por conta de ainda haver um compromisso válido com a gravadora anterior, a Steeltown, o acordo só foi concluído em agosto de 1969, com o dono da Motown solicitando a mudança de toda a família para Los Angeles, de forma a facilitar a gravação do grupo nos novos estúdios em Hollywood. As músicas gravadas pelo grupo nesse período, ainda sem lançamento, não agradavam o dono da companhia.

Apesar de Gordy não se mostrar entusiasmado por nenhuma das músicas dos Jackson Five, ele estava impressionado pelo jovem Michael. “Michael nasceu uma estrela”, ele diria posteriormente. “Ele era um clássico exemplo de compreensão de

tudo. Eu sabia que ele tinha uma profundidade tamanha que era algo incrível. A primeira vez que o vi em ação, percebi que o garoto era algo especial” (TARABORRELLI, 2009, pos. 978).

Os produtores da Motown que trabalhavam com o grupo em estúdio tinham que ir além da produção musical, ensinando fonética, gramática e inglês para os garotos, ensinando-os a pronúncia correta somada às notas e melodias. Um dos produtores, Deke Richards, dizia sobre trabalhar com ele:

Como cantor, no entanto, ele era ótimo. No que dizia respeito ao tom e todo o resto, ele era excelente. Colocávamos muita pressão nele, porque sempre que você encontra um garoto que canta daquele jeito, a sensação é que ele é tão bom que você quer que ele seja ainda melhor. Eu sabia que se ele era tão bom sem trabalho, depois de ser lapidado ele poderia ser fantástico (TARABORRELLI, 2009, pos. 1096).

Berry Gordy, em outubro de 1969, decidiu que, para que o garoto evoluísse mais rapidamente, ele passaria a residir com a cantora Diana Ross, como uma chance para aprender mais coisas ao conviver com uma artista já estabelecida no meio artístico e na Motown. Uma das lições mais importantes que ele teve com esse convívio, além do aprendizado musical, foi a importância da imagem e de como se relacionar com mídia e público. Com sua iminente saída do grupo The Supremes e um relacionamento amoroso tumultuado com Gordy, Diana Ross permitia que Michael observasse a diferença entre a personalidade e a imagem pública da artista.

O pequeno Michael ouvia os dois brigando em casa e se abraçando em público. A influência de Diana Ross foi decisiva na personalidade de Michael. Ele a adorava e ela se tornou uma eterna musa, sendo citada até mesmo como amante em algumas entrevistas (é claro que se tratava de um amor platônico de Michael) (CROCIATTI, 2009, p.45).

O lançamento do primeiro *single* do grupo, *I want you back*, aconteceu em outubro de 1969. No final de janeiro de 1970, após grande divulgação da gravadora, a música atingiu o primeiro lugar nas paradas de sucesso dos Estados Unidos, sendo o *single* de lançamento de maior sucesso de um grupo pela Motown até então. A canção vendeu dois milhões de cópias em seis semanas e tirou o posto de número um de *Raindrops keep falling on my head*. Já o *single* seguinte, *ABC*, vendeu três milhões de cópias. Quando *The love you save* foi lançado e atingiu o primeiro lugar, a promessa de Berry Gordy estava cumprida, com três *singles* no topo (CROCIATTI, 2009, p.47).

As performances de Michael Jackson quando garoto, tanto no aspecto vocal quanto coreográfico, eram inquietantes, segundo membros da equipe da Motown que acompanhavam as gravações e os shows ao vivo do grupo de irmãos.

Depois que o garoto foi ouvido cantando *Who's loving you*, uma balada blues lamurirosa de Smokey Robinson, a pergunta entre os funcionários da Motown era: “onde ele aprendeu esse tipo de emoção?” A resposta era que ele não precisava aprender, ela parecia estar ali com ele (TARABORRELLI, 2009, pos. 1214).

Em uma entrevista, já adulto, o próprio cantor reconheceu que, no que dizia respeito às emoções e às interpretações exigidas no soul e na música negra, ele não sabia ao certo o que fazer, como fazer, ou porque ele fazia daquela forma, creditando ao talento nato o seu sucesso em suas gravações.

“Vou ser honesto. Eu nunca soube de verdade o que eu estava fazendo no começo da carreira”, Michael confessou para mim certa vez. “Eu só fazia. Eu não sabia como cantar, de verdade. Eu não controlava. A música só se formava. Eu não sei de onde ela vinha... Mas ela vinha. Na maior parte do tempo, eu nem sabia sobre o que eu estava cantando, mas eu ainda sim sentia alguma emoção ali” (TARABORRELLI, 2009, pos. 1219).

O talento natural que Michael trazia em si para a música e para o espetáculo fizeram dele um artista mirim diferenciado. A consciência sobre sua imagem, somada ao talento, transmitiam uma maturidade que o fazia destacar-se ainda mais sobre os outros irmãos do grupo. Pequenas mentiras sobre sua idade (aos 10 anos, Michael Jackson era apresentado como tendo apenas oito) ou o fato de que, nos discos, não eram os irmãos tocando não pareciam incomodar Michael, que entendia desde cedo o papel das relações públicas na carreira de um artista.

“Ele era muito ligado a essa questão da imagem desde muito jovem”, dizia Stan Sherman, um promotor independente. “Os outros irmãos pareciam um pouco confusos com as mentiras, mas não o Michael. Uma vez que você explicava algo para ele, não só ele concordava, mas, penso, ele começava a crer naquilo. Para mim, era até assustador. Ele parecia disposto e até ansioso para ajustar-se àquela fantasia” (TARABORRELLI, 2009, pos. 1301).

Enquanto os anos se passaram, naturalmente, todos cresceram. Dos cinco que pertenciam o grupo, Michael Jackson era o mais novo e, portanto, provavelmente foi o mais afetado pela rotina árdua de gravações, o afastamento de uma infância tradicional e a grande mudança de vida, de uma cidade industrial no interior do estado de Indiana, nos Estados Unidos, para Hollywood, onde os ídolos que só pareciam existir no mundo da televisão e do

rádio circulavam livremente. Além da pressão existente no mundo artístico e as altas cifras envolvidas, ele ainda teve que lidar com a violência do pai durante grande parte de sua infância, possivelmente por julgar que a melhor forma de disciplinar os filhos era por medo.

Joe dizia: “Tenho uma filosofia sobre como criar meus filhos. Fui tratado com severidade quando era pequeno e, por causa disso, consegui realizar muitas coisas. E meus filhos também foram criados com severidade e veja o quanto eles realizaram. Acho que os filhos devem ter medo dos pais. É bom para eles terem medo da gente” (CROCIATTI, 2009, p.23).

O “mal irreparável” pela falta da infância (TARABORRELLI, 2009, pos.1556) parece ter feito Michael Jackson substituir parte de sua vida pelo palco e pela vida artística. Em uma entrevista sobre sua carreira, o cantor chegou a explicar o que sentia sobre isso.

“O palco é o único lugar onde eu me sinto confortável. Eu nunca fico confortável...”, ele parou, procurando pela palavra certa, “com pessoas normais. Mas quando estou no palco, eu me abro e não tenho problemas”. Ele parecia elevado, tranquilo. “Não importa o que esteja acontecendo em minha vida. Eu estou lá, relaxando e eu digo para mim mesmo que aquela é minha casa. É exatamente ali que devo estar e onde Deus queria que eu estivesse. Sou ilimitado quando estou no palco. Sou o número um. Mas quando saio do palco, eu não sou verdadeiramente feliz” (TARABORRELLI, 2009, pos.2943).

Desde pequeno, o artista sempre conviveu com a pressão da mídia, o que pode ter causado danos psicológicos que seriam latentes mais tarde em sua vida.

Qualquer criança que tenha se tornado famosa, como Judy Garland ou Elizabeth Taylor, passa, em algum nível, por essa sensação de “roubo da infância”, mas o caso de Michael superou todos os limites: desde que iniciou sua carreira, não houve um único momento em que não estivesse sob os holofotes, sob a mira da imprensa, sob a exigência mundial de um sucesso cada vez maior. Por conta disso tudo, compreendemos a fase posterior em que Michael, de vontade própria, se refugiou em seu parque-mansão Neverland. Ele se tornou uma espécie de Benjamin Button da cultura pop: nasceu velho (por conta de responsabilidades pesadas demais para uma criança) e morreu criança (com uma mente apegada à infância eternamente perdida e nunca desfrutada) (CROCIATTI, 2009, p.54).

Com a chegada da adolescência do vocalista do grupo, a gravadora Motown julgava que era hora de o grupo mudar os rumos de sua carreira, com músicas mais maduras e melodias menos infantis. Em 1974, depois de uma sequência de discos lançados sem o resultado esperado, o grupo lança o *single* intitulado *Dancing machine*. Michael Jackson, então com 16 anos, já trazia mudanças significativas em sua voz. O som do grupo se afastava um pouco do soul tradicional e se antecipava à estética que seria sucesso durante a década de 1980. Segundo Randy Taraborrelli (2009, pos.1928), “Os Jackson 5 estavam muitos anos à

frente de seu tempo, a caminho do som elétrico dos anos 1980 – o estilo de *Dancing machine* é similar ao som que, uma dúzia de anos mais tarde, seria conhecido como tecno-pop”.

A saída da Motown aconteceu em 1975, com o grupo assinando contrato com a CBS/Epic Records. Durante a saída da Motown, um dos irmãos, Jermaine, decidiu deixar o grupo e seguir carreira solo. Por força de contrato, o nome Jackson 5 era de propriedade da gravadora anterior, forçando uma mudança no nome do grupo para The Jacksons. O irmão mais novo da família, Randy Jackson substitui Jermaine, e o grupo continuava a ter cinco integrantes. Um dos motivos que fez despertar o interesse em Joseph Jackson e o grupo na troca de gravadora era assumir mais autonomia na produção e criação do próprio material. Enquanto na Motown o grupo era obrigado a gravar material que a companhia mandava (sem garantia alguma de lançamento e, conseqüentemente, de pagamento), na Epic Records havia a possibilidade de o grupo lançar trabalhos autorais. “O primeiro álbum do The Jacksons pelo selo Epic foi lançado em 1977. Michael foi o principal compositor do grupo, escrevendo *hits* como *Shake your body (down to the ground)*, *This place hotel* e *Can you feel it?*” (CROCIATTI, 2009, p.63).

Dessa forma, Michael Jackson encontrava condições para efetivamente começar sua carreira solo. A Motown, mesmo após a saída do grupo, detentora dos direitos de todos os fonogramas, chegou a lançar álbuns de Michael Jackson sem a participação dos irmãos.

Em 1979, ele se juntaria ao produtor Quincy Jones, a quem ele conheceu durante a gravação do musical *The Wiz*, para a produção do álbum *Off the wall*, lançado em agosto de 1979 com “furor entre o público e a mídia especializada. A mistura de *black music* e *disco* do álbum se tornou referência nos anos que se seguiram. Michael ganhou seu primeiro Grammy com *Don’t stop ‘til you get enough*” (CROCIATTI, 2009, p.71).

Essa canção teve o primeiro vídeo promocional do álbum. Com estética primitiva perto do que Jackson seria capaz de lançar anos depois, um dos poucos recursos tecnológicos empregados fazia o cantor aparecer triplicado em uma cena de dança. Durante todo o vídeo, o cantor está no centro das imagens, dançando e cantando a canção, ao passo em que parece flutuar diante de imagens que em nada se conectam com a letra.

Por meio da combinação de um microrritmo derivado do estilo anterior de estilos de música negra com um formato de música pop e técnicas de produção que eram amigáveis ao *mainstream* e não marcadas pela raça, Jackson e seu produtor, Quincy Jones, alcançaram um equilíbrio fundamental que transcendeu a segregação do mercado da música, neutralizando a bagagem cultural e histórica do que, de outra maneira, teria sido julgado como *black music* (DANIELSEN, 2012, p.151).

O lançamento do álbum e os *singles* atingiram resultados que indicavam que Michael Jackson consolidava seu caminho como artista solo e já com quebra de recordes, tornando-se o primeiro artista solo a ter quatro *singles* entre os dez mais tocados nos Estados Unidos: *Rock with you*, *Off the wall*, *She's out of my life* e *Don't stop 'til you get enough*. No Reino Unido, foram cinco entre os dez mais. O álbum atingiu mais de seis milhões de cópias vendidas à época (CROCIATTI, 2009, p.72).

O sucesso da carreira solo, em primeiro momento, não interromperia o trabalho com os irmãos. Enquanto o cantor se concentrava em criar suas próprias músicas, o grupo continuava lançando álbuns e vídeos pelo selo Epic Records.

Em agosto de 1982, com Michael Jackson próximo de completar 24 anos, a parceria com Quincy Jones seria reeditada no Westlake Studios, em Los Angeles, para começar a gravação do próximo álbum solo, *Thriller*.

Conforme descreve Randy Taraborrelli (2009, pos.3623), após uma audição final de todo o álbum, o próprio cantor não gostou do resultado final e começou a trabalhar em toda remixagem das canções. O processo, lento e caro, fez com que duas (das nove) canções fossem refeitas por semana. Quincy Jones, Michael Jackson, Ron Weisner (um dos empresários do cantor) e John Branca (seu advogado) foram os responsáveis por ouvir o disco refeito. Apesar de o artista ter ficado satisfeito com o novo resultado final e parecer otimista, Weisner e Jones alertavam Michael Jackson que as vendas não seriam tão boas quanto as do álbum anterior, pois o mercado musical estava muito difícil, nenhum artista estava conseguindo emplacar sucessos seguidos e que uma boa marca de vendas para aquela época giraria em torno de dois milhões de álbuns vendidos. Jackson, então, ameaçou cancelar o lançamento de *Thriller* e de nem submetê-lo à gravadora. Nada contra a gravadora ou o produto final: Michael Jackson só queria do jeito “dele”. Que todos celebrassem o álbum e reconhecessem que seria um sucesso. Até que, em dezembro de 1982, o álbum foi finalmente lançado. A música que dá nome ao álbum

diz muito sobre a fascinação de Michael Jackson com o sobrenatural e o lúgubre. *Thriller* é uma típica música de Rod Temperton – melódica, com uma linha de baixo bem fluida e um fraseado que fica na cabeça. A letra traz excitação e intriga, e a música terminava com um rap recitado pelo mestre do macabro, Vincent Price (TARABORRELLI, 2009, pos. 3710).

Em março de 1983, Michael Jackson participou de uma reunião de artistas da Motown para homenagear os 25 anos da gravadora. O pai e os irmãos viram uma oportunidade de pegar carona no sucesso do recente álbum para colocar os irmãos de volta sob os holofotes.

Seria a primeira vez, desde meados dos anos 1970, que os irmãos se apresentariam juntos – inclusive Jermaine, que havia deixado o grupo na ocasião da troca de gravadora. A exposição seria excelente também para Michael, que teria a oportunidade de se apresentar como um artista amadurecido e consolidado, deixando para trás a imagem da criança que liderava a banda da família. No final de 1983, o álbum já havia atingido a marca de 13 milhões de cópias vendidas nos Estados Unidos e aproximadamente 22 milhões em todo o mundo. Atualmente, o *Guinness Book of World Records* (2011, p.187) reconhece *Thriller* como o disco mais vendido na história, com 104 milhões de cópias vendidas. Ainda em 1984, Michael lançou em VHS o videoclipe de *Thriller*, acompanhado por um documentário que mostra os bastidores da produção. A fita tornou-se a mais vendida de todos os tempos até 1997, quando foi superada pelo filme *Titanic* (CROCIATTI, 2009, p.79). Após sua morte, em 2009, o cantor ainda teve 11,3 milhões de downloads de suas músicas. Só na manhã posterior a sua morte, o vídeo da canção *Beat it*, no YouTube, teve mais de um milhão de visualizações.

Os irmãos se apresentaram juntos novamente, cantando sucessos dos tempos de criança. Quando Michael e Jermaine dividiram o microfone na canção *I'll be there*, era nítida a emoção de ambos pelo reencontro¹⁰. A apresentação foi a primeira em que o cantor fez o que seria seu passo de dança característico pelo resto da carreira, em que ele desliza para trás.

Após a apresentação histórica, Fred Astaire ligou para Michael, disse que ele era um dançarino fantástico e pediu a ele que um dia o ensinasse a fazer o *moonwalk*. Após conversar com um de seus ídolos pelo telefone, Michael vomitou o café da manhã: era muita emoção. Pouco tempo depois, foi a vez de Gene Kelly fazer uma visita a Michael para parabenizá-lo (CROCIATTI, 2009, p.98).

O número mostrava diversas influências que Michael Jackson trazia consigo desde os tempos em que, ainda criança, ficava nas coxias dos teatros observando seus ídolos. James Brown e Sammy Davis Jr. são as principais.

2.2 Influências externas em Michael Jackson

Utilizando elementos de diversos outros artistas e buscando referências de outros gêneros, Michael Jackson foi capaz de enriquecer suas composições, sua performance e, por meio da experimentação, inovou no campo da música pop. Segundo Rosseti (2013, p.67),

¹⁰ O vídeo com a apresentação completa do Jackson Five e Michael Jackson pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=WpkbLNm7y-c>

A criatividade humana faz surgir o novo, distinto da simples somatória das partes a partir das quais surgiu. Assim, criação é mais do que o simples rearranjo de elementos preexistentes. Ela faz surgir algo novo que não existia antes, mesmo que de forma relativa. São termos próximos de criação: renovação, recriação, cocriação, transubstanciação e experimentação.

Esse conceito de criação, que ultrapassa o simples uso de outros elementos e que faz surgir o novo, foi usado por Michael Jackson em diversas fases de sua carreira, tanto no processo de composição das canções quanto em aspectos relativos à performance: há influências de música negra, como *soul*, de jazz, da era dos grandes musicais do cinema e até de filmes de horror. O próprio cantor aponta para quem são seus ídolos na música e lista diversos álbuns que o influenciaram como artista. Chama atenção a diversidade de estilos, que inclui música clássica, negra – inclusive contemporâneos de Michael Jackson na Motown e compositores de teatro musical.

“Meus álbuns favoritos são *Quebra-nozes*, de Tchaikovsky, os maiores sucessos de Claude Debussy, como *Clair de Lune*, *Arabesque* e *Afternoon of a faun*. Eu adoro *What’s going on*, de Marvin Gaye, *Live at the Apollo*, de James Brown e a trilha sonora de *A nova rebelde*. Adoro (os compositores de teatro musical) Rodgers e Hammerstein. Adoro compositores de grandes programas, adoro o time de compositores da Motown Holland-Dozier-Holland [...]. Sly & The Family Stone, gosto de tudo o que eles fizeram. Stevie Wonder é um gênio. Todos os álbuns. *Talking Book*. Adoro *Living for the City*, mas esqueço o nome do álbum. É fantástico” (THE SHOOTER..., 2003).

Entre as músicas favoritas do cantor, o próprio listava canções de estilos que envolvem o rock, a música *folk* e contemporâneos de Motown.

“Músicas favoritas de todos os tempos? Qualquer coisa de Burt Bacharach, qualquer coisa da Motown. The Beatles, com músicas como *Eleanor Rigby*, *Yesterday*, qualquer uma de Diana Ross e The Supremes. Todas elas são fantásticas. Eu acho que os anos 1960 tiveram algumas das melhores melodias de todos os tempos entre Peter, Paul, and Mary e todos esses outros artistas. The Mamas and the Papas eram maravilhosos. E The Drifters vão um pouco mais atrás no tempo, mas eu adoro aquela música *On Broadway* – é genial. As mais simples são as melhores, eu acho. Adoro *Alfie* – tão bonita! (THE SHOOTER..., 2003).

Durante várias décadas de sua carreira, Michael Jackson, além da habilidade como dançarino, tornou-se conhecido por sua distinta voz aguda e por incorporar diversas camadas de vozes às canções em sua finalização, com interjeições, palavras extraídas dos refrãos ou improvisações que o próprio artista fazia.

Enraizado na tradição afro-americana do soul, a performance vocal de Michael Jackson é caracterizada por suspiros ofegantes, chiados, suspiros sensuais e outros sons sem palavras que se tornaram sua assinatura de estilo. A forma com que esse estilo pontua a ressonância emocional e a sensualidade física da música corresponde ao que Roland Barthes chamou de a fibra da voz – a fibra é o corpo da voz enquanto ela canta. A expressividade emocional da voz é completada pela sensualidade e pela pura animação do estilo de dança de Jackson: mesmo quando ele era criança, suas performances no palco provocavam comparações com James Brown e Jackie Wilson (MERCER, 2005, p.80).

Na gravação da canção *Bad*, que dá nome ao álbum lançado em 1987, uma dessas interjeições cantadas, *come on*, (conforme consta na letra do encarte do disco) tem uma sonoridade diferente, com a primeira sílaba aparentemente alterada, começando com uma sonoridade de ‘ch’ em vez da letra ‘c’. O músico, produtor e jornalista Ahmir Khalib Thompson, cujo nome artístico é Questlove (eventualmente referido como ?uestlove), aponta uma espécie de homenagem e reconhecimento à cantora de jazz e rhythm and blues Mavis Staple, especialmente na canção *I’ll take you there*¹¹ (BAD..., 2012).

Na sequência de dança apresentada no videoclipe da canção *Bad*, um passo em que o cantor e os dançarinos erguem uma das pernas de forma paralela ao chão enquanto apontam para cima com o braço oposto foi extraído do musical *West Side Story*, de 1961, com direção de Robert Wise e coreografia de Jerome Robbins. A jornalista cultural Lisa Robinson, em entrevista para o documentário *Bad 25th*, afirma que a influência é clara: “Michael já assistiu *West Side Story* (Figura 7), sei que sim. Ele sabe a coreografia de Jerome Robbins. É dali que parece que veio muita coisa (Figura 8)” (BAD..., 2012).

Figura 7 – *West side story*

¹¹ Um vídeo com uma a apresentação da banda The Staples Singer em que a cantora Mavis Staple faz a troca de fonemas pode ser visto em http://www.youtube.com/watch?v=772YR4_rOBu



Fonte: captura de vídeo em *Bad 25th*

Figura 8 – Michael Jackson em *Bad*



Fonte: captura de vídeo em *Bad 25th*

Um documento de próprio punho, relevado por uma funcionária de Michael Jackson, Karen Langford, para o documentário *Bad 25th*, mostra um espécie de *briefing* do artista para o diretor do videoclipe *Smooth Criminal*, reunindo referências que o cantor queria incluir na coreografia, na estética e na fotografia.

“Para a dança em *Criminal*, assistamos a todas as grandes danças gravadas em fitas, estudemos as grandes e tornemo-nos maiores. Peguemos todos os filmes e danças de Bob Fosse ara estudar completamente, até sabermos cada corte, dança, música e etc. *Flashdance*, *All that jazz*, *The Band Wagon*, *Girl Hunt*” (BAD..., 2012).

Em uma das cenas de dança de *The band wagon*, de 1953, o personagem principal, interpretado por Fred Astaire, entra no Dem Bones Cafe, trajando um terno branco com chapéu e uma camisa azul. Ao som da música, os personagens dentro do café, trajados com ternos e chapéus de corte semelhante, porém de cor preta, dançam com os joelhos dobrados, lançando os braços para cima. *Smooth criminal* e *The Band Wagon*, assim, conversam (KHAN, 2012, p.187).

O personagem de Fred Astaire, após entrar no salão, se envolve em uma pequena briga com um dos frequentadores do local, lembrando uma sequência conhecida da canção de Michael Jackson, conforme Figuras 9 e 10.

Figura 9 – Fred Astaire em *The band wagon*



Fonte: captura de vídeo de *Bad 25th*

Figura 10 – Michael Jackson em *Smooth criminal*



Fonte: captura de vídeo de *Bad 25th*

O videoclipe da canção *Smooth Criminal* foi incluído no longa-metragem *Moonwalker* (1988), cuja estética também mostra influências de outros gêneros do cinema além do musical. Uma cena de fuga do cantor, com projeções de sombras sobre as paredes, parecem claramente inspiradas no filme de suspense *The Third Man* (1949), dirigido por Carol Reed (Figuras 11 e 12).

Figura 11 – *The third man*



Fonte: captura de vídeo de *Bad 25th*

Figura 12 – Michael Jackson fugindo em *Moonwalker*



Fonte: captura de vídeo de *Bad 25th*

Outro passo característico de Michael Jackson, inspirado em referências externas à música e de época muito anterior à sua, é aquele em que o cantor e seus bailarinos se inclinam à frente parecendo desafiar a gravidade. Na comédia *College*, de 1927, Buster Keaton inclina-se para os lados em uma cena que, quando em movimento, é semelhante ao que o cantor realiza nos shows e no videoclipe (Figuras 13 e 14).

Figura 13 – Buster Keaton em *College*



Fonte: captura de vídeo de *Bad 25th*

Figura 14 – Michael Jackson inclinando em *Smooth Criminal*



Fonte: captura de vídeo de *Bad 25th*

Outra obra cinematográfica que tem traços claros de influência em Michael Jackson é *O Pequeno Príncipe* (1974). Em cenas, o garoto encontra uma cobra que conversa com ele. Para isso a cobra toma forma humana e é interpretada por um dos ídolos do cantor: o ator, dançarino e diretor Bob Fosse (Figura 15). As semelhanças entre as roupas usadas, o gestual coreografado e caricato, tentando simular o movimento ondular da cobra e a performance de Michael Jackson durante *Billie Jean* chamam a atenção (Figura 16).

Figura 15 – Bob Fosse em *O pequeno príncipe* (1974)



Fonte: captura de vídeo

Figura 16 – Michael Jackson em performance de *Billie Jean* durante *Motown 25*



Fonte: captura de vídeo de *HIStory on film Volume II*

Até o passo de dança pelo qual Michael Jackson é conhecido, o *moonwalk*, em que o cantor cria uma ilusão de movimento enquanto desliza para trás e projeta o corpo para frente, não foi criado por ele, mas aprendido (Figuras 17 e 18).

O *moonwalk* foi ensinado a Michael Jackson por um dos antigos dançarinos de um programa popular da televisão norte-americana chamado *Soul Train*. O passo existia há cerca de três anos. Quando ele viu a coreografia pela primeira vez enquanto assistia ao show, Michael tinha que aprendê-lo. Ron Weisner colocou-o em contato com Geron Candidate (Casper), o garoto que inventou o movimento. “Eu vi o que vocês fizeram no show”, Michael disse a Casper. “Você pode me ensinar como fazer aquilo?” (TARABORRELLI, 2009, pos. 4013).

Figura 17 – *Backslide* feito por Geron Candidate



Fonte: captura de vídeo do programa *Soul Train*¹²

¹² O vídeo pode ser visto em http://www.youtube.com/watch?v=rb4vUxhow_s

Figura 18 – Michael Jackson fazendo o *Moonwalk* pela primeira vez



Fonte: captura de vídeo de *HIStory on film Volume II*

Essas referências utilizadas por Michael Jackson em sua obra – música e dança – confirmam o caráter inovador e experimental do artista. Primeiro, por reunir elementos de diversas áreas, como o cinema (não só de outros músicos), para compor sua obra. Além disso, ao reunir roupas, coreografias e vozes de esferas tão distintas entre si, Michael Jackson foi capaz de tornar-se conhecido como um criador, não um imitador. Entre esses exemplos, a sequência de dança de *Billie Jean*, a inclinação frontal e as roupas em *Smooth Criminal* e o passo *moonwalk* foram não somente copiadas, mas incorporadas à obra e recriadas de tal forma que, hoje, tais elementos são associados diretamente a ele, não a uma cópia ou imitação. É uma recriação oriunda da criatividade, que “faz surgir algo novo que não existia antes, mesmo que de forma relativa” (ROSSETTI, 2013, p.67).

Capítulo 3. *Thriller* e *Ghosts*: modelização do horror

3.1 Semiótica da cultura e a atuação dos códigos na semiosfera

Para a semiótica da cultura, todos os sistemas (inclusive a linguagem) são compostos por uma organização de caráter genético, ou um signo convencional, denominado código, em conceito cunhado por Jakobson:

O código ocupa o centro de todo processo semiótico graças à sua condição de *legi-signo*: trata-se de uma lei que tem valor de signo, quer dizer, uma lei cujo diferencial é garantir a dinâmica da representação e da própria semiose. Ainda que não o negue, o conceito semiótico de código não se conserva nos limites estreitos que entendem código tão somente como norma. (MACHADO, 2003, p.155)

Encontram-se duas operações básicas para a operação dos códigos: uma de caráter normativo, na qual o código é compreendido como conjunto de regras, normas e instruções, e o caráter correlacional, que surge em função da necessidade de criar linguagem (MACHADO, 2003, p.155). Todos os códigos são culturalizações, ou seja, “são formas convencionalizadas que situam o homem no ambiente” (MACHADO, 2003, p.156) e o que nos faz compreender a diferença entre um texto de uma sentença judicial acerca de um crime e uma reportagem que fala sobre o ocorrido, por exemplo.

Outro conceito importante para compreender as formas de análise pautadas pela semiótica da cultura é interpretar o texto como um mecanismo fundamental para a compreensão da linguagem e da cultura. A noção de sentido confere a diversos objetos a nomenclatura de texto, como obras de arte, peças musicais, cerimônias, roupas e imagens. De acordo com Machado (2003), “a noção de texto se aplica não apenas a mensagens de linguagem natural, mas a todos os portadores de sentido”. Essa noção dá sentido à investigação semiótica, uma vez que “ao tomar consciência de algum objeto como texto, estamos supondo com ele que está codificado de alguma maneira” (MACHADO, 2003, p.168).

O texto não deve ser entendido como um receptor passivo, diferente da visão gramatical que um escritor tem ao escrever. Na semiótica da cultura, o texto não é um portador de conteúdo depositado fora dele, nem algo produzido de forma una e pontual, mas o texto caracteriza-se como

um gerador de sentidos em processos interativos. O texto é um espaço semiótico em que interagem, se interferem e se auto-organizam hierarquicamente as linguagens como dispositivos pensantes ou, melhor, como dispositivos dialógicos (MACHADO, 2003, p. 169).

Lótman (2010) ressalta que qualquer texto cultural pode ser examinado de duas formas distintas: tanto como um produto único, com código único, quanto um conjunto de textos, com um determinado conjunto de códigos a eles correspondentes. Para Lótman, o texto não é somente a materialização da mensagem em um idioma, mas assume a função de

um dispositivo complexo que mantém muitos códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar novas mensagens. [...] A ideia que se tinha sobre a relação do consumidor com o texto muda. Em vez da fórmula ‘o consumidor decodifica o texto’, uma avaliação mais precisa diria que ‘o consumidor é o texto’ ao entrar em contato com ele. A decodificação do texto é complexa e perde o caráter de coisa finita, tornando-se mais parecido com o trato semiótico de um ser humano com outra pessoa autônoma (LÓTMAN, 1996, p.56).

Pode-se considerar, então, o universo semiótico como um conjunto de textos distintos e de linguagens em conjunto. Dessa forma, Lótman explica o conceito de semiosfera e a importância da relação entre seus elementos para formar um conjunto uno, de forma que, isoladamente, não tenham significado ou possam assumir outros significados:

como um edifício composto por diferentes tijolos. Todo o espaço semiótico pode ser considerado um mecanismo ou até mesmo um organismo. Então, em princípio, não são apenas tijolos, mas um grande sistema, chamado semiosfera. A semiosfera é o espaço semiótico onde se torna possível a existência da semiose. Assim como diferentes bifes não montam um animal, mas o corte de um animal gera diferentes bifes, somando os atos semióticos isolados não obteremos um universo semiótico. Em contrapartida, somente a existência de um universo – a semiosfera – torna possível a realização do ato sógnico particular (LÓTMAN, 1996, p.12).

Neste “espaço”, portanto, ocorrem a coexistência e a evolução dos sistemas de signos, onde há “a produção da semiose na cultura” (MACHADO, 2003, p 163). A semiosfera, ainda, diz respeito à diversidade, condição para o desenvolvimento da cultura, e não se restringe à soma de códigos, linguagens e textos que por ela transitam (MACHADO, 2007, p.34).

Outro conceito importante para compreender a atuação dos códigos na semiosfera é o de fronteira que, segundo Machado (2003, p.164) não se trata de uma “linha demarcatória e divisória, fronteira designa aquele segmento de espaço onde os limites se confundem, adquirindo função de filtro”. Ao mesmo tempo em que a fronteira separa, portanto, ela é capaz de unir. Lótman (1996, p.12) explica que, como na matemática, o que está localizado na fronteira entre dois grupos é automaticamente considerado como pertencente a ambos.

O caráter abstrato da semiosfera, então, sugere que imaginemos a fronteira semiótica como um tradutor, um filtro bilíngue, que traduz as mensagens externas na linguagem da semiosfera (FIORIN, 2007). O papel ativo da fronteira é ratificado pela ideia de Machado, que classifica a semiosfera e os sistemas culturais que a compõem como “algo vivo, dinâmico, ativo, um organismo complexo e multifacetado anterior à comunicação, à linguagem e à semiose, um organismo necessário ao processamento da informação, mas que paradoxalmente só sobrevive a partir dele” (MACHADO, 2007, p. 35).

A organização interna da semiosfera é onde os diversos textos se relacionam. A semiosfera é dividida em centro e periferia, e nesta ocorre o contato com textos não pertencentes àquela cultura. Esses códigos periféricos, em contato com textos além da fronteira, geram novos sentidos.

Enquanto isso, no centro, os textos mantêm sua estruturalidade e os códigos são mantidos. Da mesma forma que a gramática organiza a linguagem, a modelização organiza a estruturalidade do sistema de signos. Modelizar gera novos textos, em função da codificação de outro sistema (Machado, 2003, p.150) e é fundamental para criação de novos textos, para o contato entre diferentes códigos e a tradução entre linguagens distintas.

Para explicar como funciona a modelização, a semiótica da cultura divide os sistemas modelizantes em primário e secundário. A linguagem natural é considerada o primário, dotada de sua própria estruturalidade, regras que a tornam compreensível e reconhecida como tal. Por meio dela, é possível compreender os outros sistemas da cultura, chamados de sistemas modelizantes secundários – propagandas, músicas, filmes, cada um com seu conjunto de regras e códigos, capazes de produzir textos semióticos. Todos os sistemas semióticos da cultura são modelizáveis a partir da linguagem natural (MACHADO, 2007).

O texto cumpre três funções básicas para Lótmán: a comunicativa (que se relaciona com a língua natural e sua natureza comunicativa), segundo a qual qualquer interferência é um ruído.

Do ponto de vista dessa função, o trabalho da linguagem consiste em transmitir ao receptor exatamente o que o emissor transmitiu. Toda mudança no texto da mensagem é uma desfiguração, um ruído: o resultado de um trabalho ruim do sistema (LOTMAN, 1996, p. 59).

A segunda função, de geração de sentido, é o resultado do contato do texto com os elementos externos a ele. O contato com o receptor não precisa ser unicamente com a função

de transmissão de informação, mas de recriar, reconstruir e ampliar o sentido no texto. Para o cumprimento dessa segunda função,

Do ponto de vista da segunda função, o texto é heterogêneo e heteroestrutural, é uma manifestação de várias linguagens de uma vez. As complexas correlações dialógicas e lúdicas entre as variadas subestruturas do texto que constituem o poliglotismo interno deste são mecanismos de formação de sentido (LOTMAN, 1996, p. 61).

Os videocliques são bons exemplos dessa função. Sabendo que nem sempre os roteiros desse tipo de vídeo são ditados pelo sentido das letras sendo cantadas, exemplificam um produto com uma linguagem característica, que se apropria de elementos externos para gerar novos sentidos, tanto para a letra da música à qual ele está ligado quanto à história sendo contada ali.

Já a terceira função do texto (mnemônica) está ligada à memória gerada pela cultura. O texto torna-se capaz de produzir lembrança carregando consigo estruturas anteriores, mesmo sendo alterado em contato com novos textos.

Neste aspecto, os textos constituem programas mnemotécnicos reduzidos. A capacidade que textos diferentes que chegam até nós da profundidade obscura do passado cultural têm para reconstruir passagens inteiras da cultura e restaurar a memória, é claramente demonstrada ao longo da história da cultura humana (Lótman, 1996, p.61).

Sob a ótica da segunda função, podemos pensar os videocliques como textos que geram sentido. As imagens, muitas vezes sem relação com o que está sendo cantado, são elementos externos à semiosfera e, em contato com a canção, geram um novo produto, um novo texto. O videoclipe, portanto, tem linguagem própria e deve ser encarado não somente como um complemento da música à qual ele é vinculado, mas como um texto autônomo.

3.2 Videoclipe

O videoclipe é um produto audiovisual com presença importante na cultura da mídia contemporânea. Com a facilidade de acesso a dispositivos móveis, às mídias convergentes e à internet, o uso do celular, por exemplo, se dá não mais como um aparelho para efetuar ligações, mas para consumir produtos da mídia. Os videocliques passam a ser uma alternativa de entretenimento ao hábito de ouvir música: para sentir e apreciar, parece ser preciso ver.

Não é tarefa fácil enquadrar, classificar e definir videocliques. Presente em praticamente todos os gêneros musicais, o produto não apresenta regras claras e uma estrutura

linear que o defina. Os vídeos musicais podem utilizar expedientes diferentes, como simplesmente o artista em uma performance ao vivo frente a uma plateia. A letra da canção pode servir de roteiro para um pequeno filme narrativo – seja ele com ou sem a presença do cantor ou de algum membro da banda – ou ainda pode ter a música servindo como trilha sonora para um pequeno filme que pode se assemelhar a uma sequência de imagens conectadas entre si, mas sem ligação aparente com o que está sendo cantado. Mesmo com formatos tão distintos entre si, é possível reconhecer e apontar todos esses produtos como videoclipes. Para Coelho (2003, p.2),

as imagens que transcorrem frenética, alucinadamente frente aos nossos olhos nos videoclipes não podem ser condenadas ao terreno da desconexão e da apresentação gratuita de imagens aleatoriamente depositadas na tela. É necessário levar em consideração a diversidade com que o videoclipe se nos apresenta, mas também não podemos permitir que sejam empacotados todos juntos e lançados numa mesma gaveta. Qualquer proposta de criação de categorias para enquadrar os videoclipes, sejam elas amplas ou mais restritas, resulta insuficiente devido à impureza do fenômeno, à frequente interseção entre tais possíveis categorias, o que poderia ser amplamente observado no confronto com o fenômeno.

Com essas possibilidades, o videoclipe pode ser considerado o produto ideal para a experimentação e a criação artística no audiovisual. Michael Jackson e os diretores que trabalharam com ele realizaram sucessivas experimentações em sua obra. O cantor tornou-se conhecido pelo formato dos videoclipes, inovando, inclusive, na temática, como será demonstrado mais adiante neste capítulo, com o uso de monstros, fantasmas e temas interditos na cultura ocidental. Na música pop, no que diz respeito à temática, “parece haver um predomínio da exploração do tema do amor, seja para celebrar uma conquista, para desqualificar um(a) ex-amante, para desabafar uma perda ou para rememorar momentos felizes, entre outras possibilidades” (COELHO, 2003, p.6).

Não só como fenômeno contemporâneo dos aparelhos tecnológicos que impulsionam o consumo de som e imagem, o videoclipe rapidamente tornou-se alvo de discussões e estudos, ressaltando ainda mais a importância de estudar o formato, bem como dos estudos acadêmicos sobre música e videoclipe como fenômenos contemporâneos.

Em pouco mais de dez anos, o videoclipe se impôs como uma nova forma de expressão dentro do universo do vídeo e rapidamente ganhou espaço dentro e fora da televisão, conquistando amplo contingente de adeptos e provocando uma pequena revolução no interior das indústrias do vídeo e do disco. Portanto, é natural que ele se tenha convertido em objeto de discussões apaixonadas entre produtores, consumidores e estudiosos da cultura de massa. Ou que, por outro lado, ele tenha fomentado também a criação de um muro de resistência, por parte principalmente daqueles que defendem a narrativa clássica, a quem os fogos de artifício dos

videoclipes só fazem poluir o universo das mídias visuais com um maneirismo alucinado e carente de funcionalidade (MACHADO, 1995, p.169).

Parece haver consenso de que o videoclipe deve ter duração curta, limitando-se à canção que acompanha. No entanto, é possível tratá-lo como um produto autônomo, já que pode ter uma interface mais próxima do cinema do que à canção propriamente dita. Citando *Thriller*, de Michael Jackson, e *Jazzin with blue jeans*, de David Bowie, Machado (1995, p.170) ressalta que ambos “fogem à regra geral, a começar pela sua duração demasiadamente longa [...]. Na verdade, são musicais de curta-metragem, produzidos inclusive com recursos cinematográficos, como aqueles que celebrizaram Hollywood nos anos 1940 e 1950”.

Outro aspecto que confere potencial de experimentação aos artistas que criam videoclipes é o fato de que, diferentemente do cinema e da televisão comerciais, tais produtos abrem espaço para narrativas não lineares, aumentando ainda mais o potencial autônomo do produto audiovisual em relação à música que o acompanha.

Vídeos musicais evitam a narrativa aristotélica e a história completamente desenhadas por algumas razões: 1) a natureza multimídia do gênero, 2) a falta de aderência e aplicabilidade dos dispositivos tradicionais de narração em filmes e 3) a necessidade de trazer ao primeiro plano a forma da canção em si (para vender a canção) (VERNALLIS, 2004, p.13).

Esse aspecto abre espaço para a utilização de uma linguagem caracterizada de pós-moderna por alguns teóricos, por trazer sequências de imagens aparentemente desconectadas, feitas por meio de colagens e com perda da temporalidade. Segundo David Harvey (1994, p.62), o pós-moderno destaca-se pela “degeneração da autoridade intelectual sobre o gosto cultural nos anos 60 e sua substituição pela pop arte, pela cultura pop, pela moda efêmera e pelo gosto da massa”. Se aplicada à realidade do videoclipe, tal “degeneração” pode ser compreendida como a ausência da autoria (um vídeo musical não só é dirigido, como desenhado, cantado, roteirizado por diversos profissionais), tal qual o gosto da massa e a moda efêmera são retratos da tecnologia contemporânea e da cada vez maior troca de informações e conteúdo entre pessoas, computadores, dispositivos móveis e por diversas outras plataformas que hoje, fazem parte do cenário da cultura da mídia de forma irrevogável.

Para Goodwin (1992, p.85) são diversos motivos que separam a música do videoclipe:

1. A visualização da música pode ir além de seu significado.
2. Os vídeos visam promover prazer para manter o telespectador assistindo e encorajar que ele o faça de novo.
3. Os vídeos podem promover outras *commodities* (como filmes).
4. Os vídeos podem mostrar imagens de estrelado de forma a exceder qualquer música específica.

O videoclipe ganha força como produto independente em meados dos anos 1990, quando “o clipe passou a ser concebido com certa liberdade em relação à música” (MACHADO, 2000, p181).

Assim, o videoclipe e a vocação imagética da música passam a exigir mais conhecimento e qualificação do artista pop, pois os recursos tecnológicos audiovisuais tornam-se quase obrigatórios na produção do espetáculo. Surge, então, a demanda por videoclipes pensados dentro de um processo que inclua não só uma espécie de ilustração da canção ou uma apresentação da banda, mas sua iconografia.

O clipe já não é algo que necessariamente vem depois da música, tampouco um acessório à música. Ele passa a fazer parte do processo integral de criação. Imagem e som nascem juntos, fazem parte de uma só e mesma atitude criativa. No limite, não existe mais uma peça musical fora do clipe, que pode ser ouvida independentemente deste: as imagens se integram aos sons com tal organicidade que disto resulta a transformação do clipe em forma autônoma. (MACHADO, 1995, p.184)

Existem músicas sem videoclipe. O oposto, no entanto, não é verdadeiro. O videoclipe ganha ares mais complexos e utiliza elementos da música, da televisão e do cinema, mesmo sem ter em seu formato final uma cópia de qualquer um desses formatos. Ele se apropria de elementos visuais e características ora de programas de televisão, ora de produções cinematográficas para se configurar em um novo produto. De acordo com Andrew Goodwin (1992, p.83), “canções pop parecem conter elementos que espelham os efeitos imputados do realismo no cinema e na televisão, mas sem aderir literalmente ao mesmo modelo”.

O aspecto visual torna-se, então, elemento chave na produção de sentido de quem consome o produto audiovisual. Esse é o fenômeno da sinestesia,

o processo intrapessoal pelo qual as impressões sensoriais são levadas adiante de um sentido para outro, por exemplo, quando uma pessoa imagina o som na própria mente. Esse conceito é chave para compreender a televisão musical já que videoclipes são construídos sobre as associações visuais da trilha sonora (GOODWIN, 1992, p.50).

Componentes de música, como a performance do artista, os movimentos da câmera e a edição trabalham em conjunto para propiciar a visualização da música. Segundo Goodwin (1992), a música contém diversos elementos a todo instante (timbre, ritmo, letra, tempo, melodia, harmonia, arranjo).

O timbre, por si só, já é descrito musicalmente por um signo visual – o brilho. Ainda segundo o autor, o espaço acústico onde a canção é captada inscreve nela uma marca sinestésica, representada pela reprodução em estéreo. Outro efeito sinestésico de edição é o eco, representado por uma multiplicação e diminuição da uma imagem. A câmera e o espectador acompanhando Bon Jovi em *Livin on a prayer* criam uma impressão de passo e ritmo. Uma rápida passagem pelas teclas de um piano são ilustradas com uma panorâmica de uma parede simulando o movimento das mãos do pianista em *Small town*, de John Cougar Mellencamp. O desenvolvimento harmônico, como uma mudança de tom ou a ponte para um refrão, podem ser marcados como em *Every little thing she does is magic*, do The Police, em que os versos são mostrados em preto e branco e o refrão, em cores. Já em *Man in the mirror* (Michael Jackson), uma mudança ascendente no tom, logo após um tempo de compasso mudo, é marcada com a explosão de uma bomba atômica e a entrada do coral cantando “change” (mude/mudança), relacionando, além de música e imagem, a metáfora com uma mudança social.

Com isso, o autor aposta no caráter inovador e na vocação experimental e libertadora do videoclipe, que questiona lógicas e práticas do mercado audiovisual, do fazer televisivo e da programação comumente veiculada em horários nobres, abrindo novas possibilidades não só de criação para artistas, como também de consumo para o público da música pop.

Seria leviano negar que vídeos musicais e seus serviços de distribuição quebram muitas regras do que a MTV gosta de chamar de “TV normal”. Em sua edição transgressora, sua nova pós-produção computadorizada, seus modos de se dirigir ao público e assim por diante, a TV musical se diferencia do horário nobre. Meu ponto é que a maioria dessas mudanças fazem sentido em relação à música popular contemporânea (GOODWIN, 1992, p.182).

Videoclipe e inovação ligam-se diretamente a Michael Jackson e à sua extensa produção ao longo de quase quatro décadas de carreira profissional no entretenimento. Das experimentações audiovisuais do álbum *Dangerous* (1991) e do primeiro single do disco, *Black or white*, saíram elementos que revolucionariam a forma de fazer, televisão, cinema e computação gráfica com uma técnica que, na décadas seguintes, seria usada amplamente para criar transformações.

O videoclipe do primeiro single do disco, *Black or white*, foi um marco para a história da digitalização audiovisual. Ocasinou o desenvolvimento de um efeito de fusão de imagens especialmente para a edição do clipe, o *morpho*, que depois seria utilizado no cinema e na publicidade. Ao agregar o setor musical, os conglomerados do entretenimento encontraram nos videoclipes de músicos do *mainstream*, como

Michael Jackson, um campo para o desenvolvimento das tecnologias relacionadas à digitalização e à computação gráfica (LIMA, 2011, p.45).

3.2.1 – Horror cinematográfico no videoclipe

Como demonstrado, o videoclipe pode fazer parte de processos de inovação e experimentação dentro do campo de criação artística na música pop. Os vídeos musicais podem lançar novas tecnologias, novos conceitos na linguagem audiovisual para divulgação de um trabalho e variar em seu tamanho e formato. O gênero de filmes *gore* (palavra inglesa que significa “sangue derramado”) procura provocar nos telespectadores “uma reação violenta de desgosto, mostrando os simulacros de corpos retalhados de seres humanos ou de animais banhados em sucedâneos de hemoglobina” (MATTOS, 2003, p.62). Eles também servem de inspiração e cedem elementos característicos para o videoclipe.

Os filmes de horror sangrento, com sua técnica crua e cenas repugnantes, que se tornavam grotescas, pelo menos tiveram o mérito de fazer com que os cineastas não mais procurassem poupar os espectadores de visões desagradáveis por meio de uma tomada fora de campo ou de uma elipse. Em suma, obrigaram as pessoas a enfrentarem o horrível, para se prevenirem contra ele (MATTOS, 2003, p.63).

O sucesso desse gênero de filme, iniciado nos anos 1960 com *Banquete de sangue* (dirigido por Gordon Lewis), abriu novas possibilidades experimentais no cinema, mas ajudaria o gênero a se consolidar. A estética oriunda da ausência de técnicas apuradas para materializar os desejos dos cineastas da época acabou criando admiradores, pois “os velhos filmes B transformaram-se em objetos de culto, seja por causa de seus valores estéticos reais, seja pela própria inexistência de qualidades técnicas e artísticas e aí, por serem tão ruins, passaram a ser bons” (MATTOS, 2003, p.65).

O gênero horror, na literatura, recebeu contribuição de diversos autores, como Edgar Allan Poe, Mary Shelley, George William MacArthur e, principalmente, de Joseph Sheridan Le Fanu,

que em suas histórias colocou com frequência o sobrenatural em meio ao dia-a-dia, em que a perseguição de vítimas comuns e inocentes (em vez dos excessivos personagens góticos) era observada de perto e recebia o tipo de elaboração psicológica que daria o tom a grande parte dos trabalhos posteriores do gênero (CARROLL, 1999, p.18).

O gênero saiu do campo da literatura para ganhar ainda mais força nas telas de cinemas no período seguinte à Primeira Guerra Mundial. Desde um ciclo inicial nos anos 1930, destinado a um público mais jovem, passando pelas produções voltadas a adultos, nos

anos 1940, pelo ciclo de horror/ficção científica nos anos 1950, até o atual ciclo de filmes de horror, surgido na década de 1970, com um público amadurecido e pronto para consumir produções diversas do gênero (CARROLL, 1999, p.20).

É sob esse olhar que horror e música

unem forças explicitamente nos vídeos de rock, especialmente em *Thriller*, de Michael Jackson, embora possamos também lembrar que a iconografia de horror dá uma coloração geral a grande parte da MTV e da indústria de música pop. O grande sucesso do musical da Broadway em 1988 foi, evidentemente, *O fantasma da ópera*, que já havia feito sucesso em Londres [...] (CARROLL, 1999, p.13).

Especialmente nos videocliques de Michael Jackson analisados nos próximos itens deste capítulo, encontramos personagens considerados monstros pelos outros personagens da história, ou um “personagem extraordinário num mundo ordinário” (CARROLL, 1999, p.32) para que uma produção não seja simplesmente considerada um conto fantástico.

O fantástico, conforme Todorov (1981, p.15), ocorre

em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. [...] O fantástico ocupa o tempo desta incerteza.

O fantástico produz um efeito sobre o leitor — medo, horror ou curiosidade —, diferentemente de outros gêneros. O fantástico também serve à narração, pois a presença de elementos que assim o tornam mantém a intriga. (TODOROV, 1981).

O gênero, portanto, diferencia-se do horror por deixar de fora as respostas afetivas dos personagens humanos das histórias, bem como as respostas emocionais que as obras de horror provocam no público. Essas conclusões

indicam é que a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. [...] Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também — e isso é da maior importância — repugnante. Além disso, essa combinação de afetos pode estar completamente explícita na própria linguagem das histórias de horror (CARROLL, 1999, p.39).

Não só por ser potencialmente perigoso e ameaçador à vida dos personagens humanos como um assassino, nem por ser disforme e causar repugnância pela estética, as criaturas do horror precisam causar todas essas reações e traduzir tais reações em suas aparências e atitudes. Ainda nos próximos itens deste capítulo, analisaremos como determinados

videoclipes de Michael Jackson utilizam esse recurso continuamente dentro das respectivas tramas. O protagonista alterna sua identidade entre o personagem humano e a criatura que tende a causar tais reações, situando essas identidades na fronteira da semiosfera onde atuam. O deslocamento contínuo cria novos significados para o texto audiovisual, conforme já exposto no item 3.1 deste mesmo capítulo.

Um dos videoclipes analisados mais adiante, *Thriller*, teve diversos elementos do horror cinematográfico incorporados a si logo durante sua criação: não só pelos efeitos especiais empregados (que fizeram Michael Jackson se transformar em um lobisomem, com a utilização de pequenos balões em seu rosto que iam sendo inflados para mudar o formato do rosto do cantor de forma a parecer um lobo), mas pela roteirização e pela busca de respostas emocionais tanto dos outros personagens em cena quanto pela plateia que o assiste. O diretor John Landis

introduz dois elementos importantes dos filmes no meio dos vídeos musicais: uma direção narrativa de fluxo de imagens e técnicas de efeitos especiais associadas ao prazer do filme de horror. Esses efeitos são usados em duas cenas que mostram a metamorfose de Michael Jackson em, primeiramente, um lobisomem, e então um zumbi. O uso de tecnologias do cinema para criar as metamorfoses é claramente o que distingue *Thriller* de outros vídeos (MERCER, 2005, p.85).

3.3 – *Thriller* – videoclipe e horror

Um dos produtos audiovisuais de maior sucesso da música pop mundial é o videoclipe da faixa-título do álbum *Thriller*. Conforme citado em capítulos anteriores, o álbum tornou-se o mais vendido da história da música, ultrapassou as 100 milhões de cópias vendidas e garantiu o recorde de Michael Jackson no *Guinness Book of World Records*. Não só as roupas que o cantor utiliza como a coreografia são extremamente conhecidas, tendo sido imitadas em diversas ocasiões. No filme *De repente 30* (2004), estrelado pela atriz Jennifer Garner, há uma cena em que, durante uma festa os participantes organizam a execução da coreografia¹³. Nas Filipinas, em 2009, mais de 1.500 detentos se reuniram para realizar a dança em homenagem ao cantor¹⁴. São apenas alguns exemplos do caráter significativo do videoclipe para a indústria do entretenimento desde seu lançamento.

O filme musical foi dirigido por John Landis, que, em 1981, havia dirigido o filme *Um lobisomem americano em Londres*. Michael Jackson teria ficado tão impressionado pelo filme que contratou tanto o diretor quanto o maquiador e especialista em monstros e efeitos visuais,

¹³ O vídeo por ser visto em: <http://www.youtube.com/watch?v=hbbYxXg7p-A>

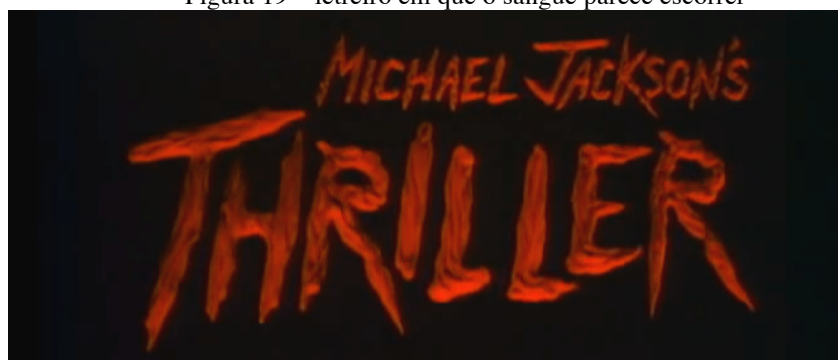
¹⁴ O vídeo pode ser visto em: <http://www.youtube.com/watch?v=V0838Z3cNIM>

Rick Baker, para *Thriller* (TARABORRELLI, 2009, pos.4476). O filme musical foi pago pelo próprio Michael Jackson, aproveitando-se do sucesso dos vídeos anteriores do álbum (*Billie Jean* e *Beat it*), o que tornou-o mais uma celebração do artista sobre sua obra do que uma peça promocional em si. Outro filme que influenciou Michael Jackson para a composição de *Thriller* foi *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George Romero, cuja estética do zumbi influenciou os mortos-vivos nesse filme musical (MERCER, 2005, p.97).

O primeiro quadro (figura 19) é uma tela preta com uma mensagem em branco, afirmando que, devido a convicções pessoais do cantor, ressalta que o filme não endossa a crença no ocultismo. O aviso já traz uma ideia de que criaturas podem surgir ao longo da história, aproximando-o mais de um filme de terror do que de um videoclipe. Michael Jackson chegou a pensar em destruir as fitas após ver o produto finalizado devido à sua criação rígida como Testemunha de Jeová (CROCIATTI, 2009, p.79).

Em seguida, um letreiro vermelho (Figura 19) como sangue escorrido traz as palavras “*Michael Jackson’s Thriller*” e uma respiração ao fundo. O sangue sugere violência, enquanto a respiração forte lembra a de alguém que correu, possivelmente para fugir de algo. Tratando-se de um produto audiovisual da música pop, são códigos do terror (o sangue e o som) cuja estruturalidade é alterada para se adequar à mensagem. Com o nome do cantor, presume-se que *Thriller* (que pode ser traduzida como terror ou como suspense) e o sangue não remetam ao horror propriamente dito. O nome Michael Jackson pressupõe música e espetáculo.

Figura 19 – letreiro em que o sangue parece escorrer



Fonte: captura de vídeo

O começo da ação em si já pressupõe que não se trata de um produto comum à sua época, como destaca Mercer (2005), já que a ação não começa com os primeiros acordes da música ou com qualquer execução musical que anuncie o começo de um vídeo promocional de canção pop. Michael Jackson surge dirigindo um carro conversível ao lado de uma garota, quando o carro para por falta de gasolina e ele sugere à moça que sigam a pé. Já

demonstrando forte influência da linguagem cinematográfica como inovação, o filme musical estabelece conexões com os anos 1950 – um “estilo pastiche retrô” (MERCER, 2005, p.86).

Arlindo Machado (1995, p.174-175) também ressalta a importância do videoclipe como “um dos espaços mais promissores” para viabilizar ideias criativas e explica que “a qualidade é um atributo raro no universo do clipe e deve ser buscada a partir da filtragem rigorosa do entulho da diluição”. *Thriller*, com elementos emprestados do horror cinematográfico consegue romper essa barreira e estabelecer-se como trabalho inovador.

Enquanto Michael Jackson caminha com a garota e a pede em namoro, a lua cheia se aproxima do casal e o cantor começa a sofrer uma transformação, segundos após avisá-la de que ele é diferente dos outros rapazes. O que se segue é uma bem construída cena de transformação ao vivo (Figura 20), com artifícios aparentemente rudimentares quando comparados à tecnologia de computação gráfica, com a colocação de pequenos balões no rosto de Jackson, que eram inflados para dar a seu rosto um formato diferente. Ao grito de “vá embora”, proferido pelo personagem com os olhos amarelos e dentes que lembram os de um lobisomem, a transformação prossegue até Michael Jackson assumir a forma de um animal.

Figura 20 – metamorfose em curso



Fonte: captura de vídeo

Enquanto sua namorada foge, Michael Jackson (agora lobisomem) começa a gritar como um animal e a perseguir a garota, que grita descontroladamente, até ser pega pelo animal. Não faltam clichês de filmes de terror como os uivos em direção à lua e a demonstração de força, chegando a derrubar uma árvore com um golpe de sua mão. Ao alcançar a garota e jogá-la no chão, a cena muda para uma sala de cinema, onde o cantor come pipoca e ri de forma muito animada, cercado de outras pessoas e da mesma garota, que, assustada, agarra seu braço (Figura 21). Interpretada pela atriz Ola Ray, a namorada pede que saiam do cinema, e Jackson reitera que está se divertindo muito. A película continua, e ouvem-se os uivos do lobisomem, gritos femininos e aparentemente um diálogo de dois policiais que encontraram a criatura durante o ataque. Ola Ray sai do cinema, enquanto Michael hesita, mas acaba acompanhando-a.

Figura 21 – diversão com o horror e princípio de modelização



Fonte: captura de vídeo

“É apenas um filme”, diz Michael Jackson, sendo repreendido pela namorada, que diz que não é engraçado. Em tom desafiador, Jackson questiona se ela ficou com medo. Para o cantor, é clara a intenção de usar o horror para divertir e proporcionar uma espécie de escape para quem o assiste. Conforme já explicado no item 3.2.1 deste capítulo, a leitura que o cantor faz dessa cena fantástica é de curiosidade: descobrir o desfecho do casal, se a criatura é pega pelos policiais que conversam na cena seguinte e, talvez, verificar qual a reação do público ao seu filme (afinal, no videoclipe, ele interpreta a si mesmo assistindo a um filme feito por ele mesmo). O uso metalinguístico da narrativa cinematográfica, dessa forma, situa-se na fronteira da semiosfera que une o vídeo musical e o cinema dentro da trama. O horror, então,

aparece como elemento fantástico e, nessa sequência inicial, assume dois significados distintos: para Michael Jackson, ele é divertido e curioso; para toda a audiência do cinema, produz o medo. O cantor experimenta, dessa forma, contar uma história dentro de outra, interrompendo a narrativa cinematográfica e iniciando a da canção.

Na cena seguinte, ao se afastar do cinema e caminhar pela rua, começa a canção, já explicada no item 1.3 do primeiro capítulo. A letra parece narrar exatamente o que os personagens passam. A hora se aproxima da meia-noite, há um ser espreitando na escuridão e a moça congela ao se deparar com a criatura.

Mesmo com a insistência do cantor em falar de horror com a namorada assustada, o clima muda instantaneamente com o começo da música. A garota automaticamente sorri, e Jackson continua sorrindo, como quem corteja sua namorada. A música, portanto, promove o deslocamento dos códigos do horror dentro da semiosfera, de forma a transformá-los em algo gracioso e instantaneamente agradável, rapidamente atingindo um dos temas preferidos do audiovisual pop: “subculturas jovens, a sexualidade de jovens adultos e adolescentes e relação entre os gêneros” (SHUKER, 2001 p.179). O horror deixa de causar medo e torna-se um elemento de conquista por meio da música. O papel de fronteira desempenhado pelo horror, portanto, une e separa os dois sentimentos (Figura 22).

Figura 22 – Horror antes e depois da música: mudança de humor





Fonte: captura de vídeo

Os personagens caminham em movimentos coreografados, que respeitam os compassos e o ritmo da música. Quando a canção acelera ou apresenta acentos de metais ou outros instrumentos, os passos do casal a acompanham. John Landis, o diretor, instruiu Ola Ray a “dançar junto com Michael” enquanto caminha (MAKING..., 1984).

A edição do filme musical, nesse ponto, difere da canção em si, pois as estrofes se conectam apenas por um compasso. Já no álbum, cada uma delas é separada por um refrão. Enquanto Michael Jackson e Ola Ray dançam juntos, o clímax causado pelo refrão está reservado para outro momento.

Ao final da última estrofe, enquanto a base melódica continua soando, há na faixa a inserção do que é creditado no encarte do próprio álbum como um *rap* cantado pelo ator Vincent Price. O *rap* começa no instante em que o casal passa em frente a um cemitério, e a letra do que Price canta parece narrar exatamente o que é visto na tela. Mortos-vivos saem das tumbas, com aparência putrefata e caminhar cambaleante, como se rastejassem sem forças, com sangue saindo da boca e membros caindo. Uma névoa azulada preenche o cenário e contribui para criar uma espécie de jogo de luz e sombras no cenário.

A escuridão cai sobre a terra
A meia-noite está próxima
Criaturas rastejam em busca de sangue
Para aterrorizar sua vizinhança
E todos que forem achados
Sem a alma em seu corpo
Devem ficar e enfrentar os cães do inferno
E apodrecerem dentro de uma casca de cadáver

O fedor mais abominável está no ar
O odor de quarenta mil anos
E fantasmas pardos de cada túmulo
Estão se aproximando para selar seu destino
E apesar de você lutar para permanecer vivo

Seu corpo começa a tremer
 Pois nenhum mero mortal pode resistir
 Ao mal do terror

No instante em que o *rap* acaba e o acompanhamento quase onipresente da base musical cessa, o casal se vê encurralado pelos mortos-vivos que se aproximam. Assim como no começo da sequência fora do cinema, em que a tensão e o medo oriundos do filme de horror são dissipados pela música que se inicia, a parada dela parece ter o efeito oposto: os personagens (dessa vez inclusive Michael, que estava entretido no horror do filme minutos antes) sentem medo, e as criaturas causam horror e repulsa, fazendo com que a garota se refugie nos braços do namorado à medida que o cerco se fecha (Figura 23).

Figura 23 - encurralados



Fonte: captura de vídeo

O código sofre nova modelização sem a música, e o que se vê é a criação de um novo texto: monstros que não apenas causam repulsa, mas que são potencialmente letais aos personagens humanos da história:

Os personagens das obras de horror exemplificam para nós a maneira como devemos reagir aos monstros da ficção. No cinema e no palco, os personagens esquivam-se dos monstros, contraindo-se para evitar as garras da criatura, mas também um contato acidental com aquele ser imundo. Isso não significa que acreditemos na existência dos monstros da ficção, como os personagens das histórias de horror acreditam, mas, sim, que consideramos a descrição ou o retrato deles como perturbador (CARROLL, 1999, p.33).

Com o close da câmera na garota, que vira seu rosto para Michael Jackson, o que se revela em seguida é uma nova transformação do cantor: assim como na ficção, ele assume a forma de morto-vivo, semelhante àqueles que perseguiram o casal. Inclusive suas roupas

passam pela transformação: aparecem rasgadas e sujas, lembrando algo em decomposição. Transformado em um deles, Michael Jackson, acaba assumindo três posições diferentes dentro do roteiro do videoclipe: uma de lobisomem ficcional, outra de namorado, mais conectada com a realidade (não-ficção), e outra de morto-vivo. A ficção e a realidade dentro da narrativa do videoclipe são separadas pela execução da música e acompanhadas pela reação do personagem de Michael Jackson a cada um dos momentos distintos da trama.

Junto aos mortos-vivos e também transformado em um, a música recomeça, e Michael Jackson executa uma cena de dança que tornou seus passos e sua roupa características facilmente reconhecíveis pelo público. Sua namorada (ou qualquer outro vestígio de humanidade não-fantástica) não aparece mais em cena nesse instante. As criaturas deixam de provocar medo e repulsa, pois os personagens humanos foram suprimidos dessa cena.

Após alguns compassos e um passo de dança em que todos estão de costas para a câmera, Michael Jackson se vira para frente e, para surpresa de quem assiste, ele assume novamente sua forma humana e começa a cantar, diretamente no refrão, que havia sido removido enquanto Jackson cantava e caminhava ao lado de sua namorada. Mesmo na forma humana e liderando os mortos-vivos, Jackson não aparenta qualquer reação adversa às criaturas, que tampouco fazem menção de atacá-lo ou julgá-lo diferente. A canção promove a modelização do horror e permite que aqueles mesmos seres, que há poucos minutos eram considerados repulsivos, passem a ser parte de um verdadeiro espetáculo audiovisual.

Ao fim do refrão, imediatamente Jackson volta a ser caracterizado como um dos mortos-vivos, como se a magia das palavras cantadas tivesse sido quebrada e o horror voltasse a predominar. A dança e a canção abriram uma espécie de parênteses na história, num espaço-tempo em que a figura humana do cantor e as criaturas dançavam lado a lado, ignorando a busca por sangue dos monstros e a repulsa dos humanos. Instantaneamente, a câmera busca a namorada, que parece aterrorizada e começa a fugir das criaturas que passam a persegui-la.

Como em um filme de horror, Ola Ray encontra uma casa aparentemente abandonada para se refugiar. Os mortos-vivos, liderados por Michael Jackson, perseguem a garota até o local. Entre urros e gritos não humanos, as criaturas conseguem entrar na casa e encurralam-na num cômodo.

Assustada, Ola Ray busca refúgio numa poltrona enquanto o bando se aproxima. A cena lembra o que um dos trechos da letra diz: “demônios se aproximam por todos os lados, você tenta gritar, mas o terror toma o som antes que você peça ajuda, você começa a congelar enquanto o horror olha nos seus olhos”.

Michael Jackson, então, encosta na garota. Nota-se que, ao esticar o braço e tocar os ombros da namorada, Jackson é um morto-vivo, e o horror nunca esteve tão evidente em todo o filme musical. Desde que saíram do cinema, é a primeira vez que uma cena de horror aproxima o personagem humano e a criatura (Figura 24).

Figura 24 – O morto-vivo encosta na garota



Fonte: captura de vídeo

Pela cor do braço que a câmera mostra no ombro da garota, fica claro que ela foi pega pelos mortos-vivos. Na cena seguinte, no entanto, o filme musical alterna mais uma vez entre a ficção do filme exibido no começo, a aparente realidade fora do cinema e o curta de horror que se fez dessa realidade e das transformações de Michael Jackson: o cantor, novamente em sua forma humana, apenas sorri para a namorada e pergunta qual é o problema. O entorno,

outrora uma casa abandonada, torna-se uma casa comum. A namorada fica confusa, mas nada ali lembra a cena de horror, conforme Figura 25.

Figura 25 – Michael Jackson de volta à forma humana



Fonte: captura de vídeo

Ao longo do videoclipe, o que se vê é a constante troca entre o horror, a fantasia e a realidade proposta pela trama. Experimenta-se contar uma história musical por meio de uma estrutura cinematográfica que remete ao gênero horror. A música atua como um elemento de troca entre os diferentes textos (a dança, o horror, a letra da canção, o filme no começo do videoclipe) e permite que um mesmo código seja ressignificado constantemente, baseado na estruturalidade da mensagem que deseja ser transmitida: há elementos de horror usados para causar medo, para cortejar a garota, para dançar e até para confundir quem assiste, assim como foi feito com a personagem feminina, a namorada interpretada por Ola Ray.

Na última cena, ainda há espaço para surpreender o espectador mais uma vez com a reafirmação da multiplicidade na aplicação dos códigos dentro da semiosfera e da modelização: ao sair de cena abraçado com sua namorada, Michael Jackson vira para a câmera uma última vez e é congelado, com os olhos transformados (Figura 26).

Figura 26 – a cena final



Fonte: captura de vídeo

Nota-se que seus olhos estão amarelos como os do lobisomem do filme que passa no começo do videoclipe, e não do morto-vivo que dançara minutos antes com as criaturas saídas do túmulo. A cena sugere, então, que o aspecto de morto-vivo visto na dança era uma grande obra de ficção e, na verdade, o filme do início, que mostra o cantor se transformando em lobisomem, é a realidade. Por isso, talvez, como espectador no cinema, ele estivesse se divertindo tanto. A última cena, portanto, subverte os limites da realidade, da ficção e da canção, dissolvendo a noção do horror causado pelas criaturas, pela perseguição à namorada e fazendo com que quem assiste se pergunte qual era o Michael Jackson verdadeiro: o lobisomem, o zumbi ou o cantor e dançarino. Os textos, ao mesmo tempo em que são segmentados pelas diferentes passagens do filme musical (cinema, rua, cemitério, casa abandonada), estão unidos por códigos comuns (a aparência do cantor é um deles, ao lado da roupa e da música, presente sempre que há uma interferência extraordinária no mundo ordinário). O final de *Thriller* coloca em xeque a existência desse “mundo ordinário”, sugerido por Carroll (1999). Nessa última transformação, inclusive, há um elemento musical (assim como em todas as outras transformações) que tornou-se tão conhecido quanto a própria dança: a risada diabólica do ator Vincent Price. Da mesma forma que a letra parece ilustrar a perseguição dos zumbis à garota, a risada desafia o espectador a refletir sobre qual é a realidade e qual é a ficção de horror dentre as histórias apresentadas.

3.4 – Michael Jackson’s *Ghosts* – videoclipe e média-metragem

Michael Jackson’s Ghosts é um média-metragem de aproximadamente 40 minutos de duração, lançado em 1997. Com roteiro assinado por Michael Jackson e Stephen King e

direção de Stan Winston, a produção serviu como divulgação do álbum *Blood on the dance floor* e, nele, há três músicas do álbum: *2 bad* (em versão remixada), *Ghosts* e *Is it scary*.

Stephen King é um escritor norte-americano de *best sellers* com importante obra (literatura e cinema) de horror. São de sua autoria títulos como *Carrie, a estranha* (1974, com versão para cinema em 1976), *O iluminado* (1977, filmado em 1980), *A dança da morte* (1978, filmado em 1994), *A coisa* (1986, filmado em 1990), *Saco de ossos* (1998, filmado em 2011), *A hora do lobisomem* (1985, que no cinema recebeu o nome de *Bala de prata*) e *O cemitério* (1983, filmado em 1989), entre várias outras contribuições em séries de televisão, livros e contos¹⁵. Para desenvolver um produto audiovisual (pois, o média-metragem visava, sobretudo, divulgar as canções do novo disco de Michael Jackson), a escolha da contratação de um autor com sólida carreira no gênero horror para desenvolver a história lançou um olhar diferente para a criação do vídeo musical, gerando um produto inovador do ponto de vista da divulgação musical dentro da cultura da mídia.

Já Stan Winston, o diretor, teve relevante carreira como maquiador e produtor de efeitos especiais. Entre seus trabalhos, estão os três primeiros episódios de *O exterminador do futuro* (1984, 1990 e 2003), *Aliens* (1986), *Edward mãos de tesoura* (1990), *Batman Returns* (1992), *Parque dos dinossauros* (1993) e o musical *The wiz* (também chamado de *O mágico inesquecível* ou *O feiticeiro*), de 1978, que também tinha Michael Jackson no elenco¹⁶. A escolha de um profissional marcado pela sua contribuição em maquiagem e efeitos especiais para a direção demonstra que, ao longo da trama, seriam vistas diversas animações e efeitos variados, o que realmente pode ser visto em todo o filme, além de diversas analogias e metáforas que dizem respeito à própria vida e carreira de Michael Jackson.

Na história narrada em *Ghosts*, o cantor interpreta o personagem Maestro, que vive isolado numa colina e assusta os moradores enquanto diverte as crianças com truques de mágica. O prefeito da cidade (também interpretado por Michael Jackson, com uma maquiagem para fazê-lo parecer um senhor com, pelo menos, 20 anos a mais do que os 39 do cantor à época) reúne alguns cidadãos e vai até a mansão para chamar a atenção do Maestro e alertá-lo de que as brincadeiras assustadoras e esquisitices não serão toleradas.

A sequência inicial, com o grupo chegando à mansão e procurando pelo dono da moradia, é toda gravada em preto e branco, com uma névoa permeando o ambiente. Uma

¹⁵A obra de Stephen King pode ser acessada pelo Internet Movie Database em: http://www.imdb.com/name/nm0000175/?ref_=nmbio_bio_nm

¹⁶A obra de Stan Winston pode ser consultada pelo Internet Movie Database em: http://www.imdb.com/name/nm0935644/?ref_=nmbio_bio_nm

placa em primeiro plano indica o caminho e o nome da cidade: *Normal Valley* (figura 27), sugerindo um local de moradia de pessoas normais. Para se dirigir à mansão, é necessário ir no sentido contrário à placa, indicando que a normalidade não atinge aquele local. Sobre ela, um corvo negro (figura 28) faz uma citação ao filme *O corvo* (1963), produzido e dirigido por Roger Corman, inspirado no poema homônimo de Edgar Allan Poe, escrito em 1845.

Figura 27 – A cidade normal

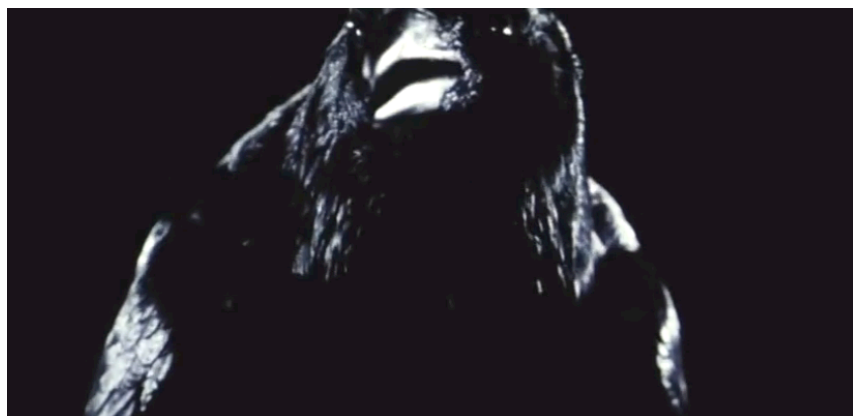


Fonte: captura de vídeo

Logo na primeira sequência, portanto, o videoclipe apresenta o choque entre periferia e centro da semiosfera, com um signo que remete ao gênero cinematográfico horror gerando uma modelização, que ocorre por meio do contato com outros textos não pertencentes àquela cultura (MACHADO, 2007, p.35). Outrossim, faz referência à *Thriller*, pois a voz do ator Vincent Price está presente recitando uma espécie de poema ao seu fim e encerrando a faixa com uma risada macabra conhecida. Além de Vincent Price estar no elenco do filme de Roger Corman, também é possível vê-lo recitando o poema de Poe¹⁷ em vídeo.

Figura 28 – Corvo tem ligação com filmes de horror, *Thriller* e Vincent Price

¹⁷ O vídeo pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=T7zR3IDEHrM>



Fonte: captura de vídeo

A cena inicial é filmada inteiramente em preto e branco, e, à medida que o grupo entra na mansão, as portas se abrem e se fecham sozinhas, sem interferência de seres humanos, criando a impressão da ação de um efeito sobrenatural sobre elas e cientes da presença do grupo. O efeito monocromático lembra os primeiros minutos do filme *Edward mãos de tesoura*, que também teve envolvimento de Stan Winston, além de Vincent Price no elenco.

Quando a última porta se abre para o salão principal, há luz e cores no ambiente, criando um contraste entre claro e escuro, velho e novo. Esse instante do filme descreve uma fronteira, que ao mesmo tempo em que limita claramente dois momentos distintos, também é o ponto de intersecção entre o horror cinematográfico e o pop, o monocromático e o colorido. Segundo Machado (2007, p.35), a atuação da semiosfera garante “a multiplicidade, a diversidade dos sistemas culturais que a compõem, pois cada cultura opera dialogicamente frente às demais, contaminando essas e aquelas e permitindo-se contaminar por outras, elaborando atualizações inusitadas”.

Já com imagem em cores, o grupo é assustado pela passagem do corvo da primeira cena, que voa para o canto da sala, atrás de uma cortina. A luz dos raios permite, por um instante, que uma figura semelhante a uma caveira com roupa preta seja vista antes de desaparecer. O grupo se aproxima do canto da sala, e, com a câmera em *close*, a caveira se revela, causando espanto e medo em todos do grupo. Após alguns segundos de enfrentamento face a face entre a caveira e o prefeito da cidade, o Maestro se revela, tirando a máscara de caveira e perguntando, com um sorriso no rosto, se havia assustado os presentes.

Enquanto as crianças olham sorridentes e fascinadas para o Maestro, adultos mostram-se aliviados do susto. O Maestro, portanto, modeliza o horror para causar o riso. Em nova referência a *Edward mãos de tesoura*, o personagem principal aparece infantilizado, sendo hostilizado por adultos e adorado pelas crianças, mostrando que o Maestro também não se encaixa naquela comunidade (figuras 29 e 30).

Enquanto os adultos utilizam palavras como “esquisito” e “anormal”, as crianças descrevem o Maestro e seus truques e brincadeiras (até então não revelados em cena) como “legais”. De acordo com Machado (2007, p.37), “os códigos que são centrais em uma dada esfera podem estar na periferia de outra. Daí que o espaço semiótico da cultura se caracteriza, com frequência, pela presença de várias estruturas nucleares”, demonstrando como o mesmo signo pode assumir diferentes significados. Nesse caso, o medo e o horror causados podem ser vistos como truques divertidos pelas crianças. Até esse ponto, há diversas referências à vida de Michael Jackson. A mansão afastada lembra o rancho *Neverland*, onde o cantor residiu por muito tempo. Lá, onde havia um parque de diversões, era comum que crianças passassem a noite, rendendo críticas da imprensa e o surgimento do apelido *Wacko Jacko* – algo como “o louco do Jackson” (CROCIATTI, 2009, p.108).

Figura 29 – fascínio



Fonte: captura de vídeo

Figura 30 – Diversão e medo



Fonte: captura de vídeo

Confrontado pelo prefeito, o Maestro assume que gosta de assustar as pessoas, mas apenas pela diversão. E dirige às crianças uma pergunta: “Vocês não gostam quando faço meus... (gestos de saltos com as mãos)?” As crianças concordam com sorrisos e movimentos de cabeça, contrastando com o fato de que os adultos repreendem a conduta do Maestro. Após a ameaça de expulsão e agressão pelo prefeito, Maestro sente-se ofendido e, “sem escolha”, tenta assustar o prefeito fazendo caretas, causando riso nas crianças e nos adultos. Após duas caretas, com a impaciência do prefeito e incredulidade das pessoas, o Maestro puxa seu rosto de forma a expor seu crânio, causando espanto e horror entre as pessoas. Todos tentam fugir do salão principal, mas, a exemplo do que ocorreu no início, a porta se fecha sem intervenção humana, enquanto Maestro quebra seu crânio, expondo novamente sua face humana.

O diálogo entre prefeito e Maestro pode ser associado às acusações de pedofilia sofridas pelo cantor em agosto de 1993 por Jordan Chandler (CROCIATTI, 2009, p.117) e em 2005, por Gavin Arvizo (HALPERIN, 2009, p.18). No primeiro caso, Michael Jackson alegou inocência, mas o acordo foi resolvido extrajudicialmente, dando a entender que o cantor queria encobrir sua culpa. Já no segundo, mesmo condenado pela opinião pública, Jackson foi julgado e inocentado. Após a morte do cantor, em 2009, Jordan Chandler admitiu ter mentido, forçado pelo pai. Evan Chandler, pai do garoto, suicidou-se meses depois.

O Maestro, portanto, constitui-se em um elemento de horror, configurando-se como “uma criatura extraordinária em um mundo ordinário” (CARROLL, 1999, p.32). No entanto, para si próprio, ele nada mais é do que uma criatura ordinária em um mundo extraordinário, modelizando o horror para outra finalidade que não o medo. Já com as portas fechadas e com as pessoas presas no salão principal, Maestro convida todos a “conhecer a família” e, soltando

raios de suas mãos, materializa mortos-vivos diante dos olhos de todos, transitando constantemente entre diferentes semiosferas, com tais signos adquirindo significados distintos a todo instante.

A figura do prefeito (Michael Jackson interpretando outro papel) é semelhante à do promotor da cidade americana de Santa Barbara, Tom Sneddon (HALPERIN, 2009, p.85), que tentou incriminar Jackson nos dois julgamentos. A feição do prefeito possuído (visto mais adiante) também conserva traços do promotor (figuras 31 e 32).

Figura 31 – Tom Sneddon



Fonte: Google

Figura 32 – prefeito/prefeito possuído





Fonte: Captura de vídeo

Com todos os mortos-vivos materializados, Maestro começa uma cena de dança ao som da canção *2 bad*, como uma resposta às intimidações do prefeito. Durante a sequência, adultos e crianças já dão risada, aparentemente aproveitando o show realizado na mansão:

Você não é o suficiente para mim
 Você não é o suficiente para mim
 Você é nojento para mim, yeah yeah
 Você está apontando apenas para mim
 Você é nojento para mim
 Eu quero o pedaço que você tirou de mim
 Mas que pena, que pena
 Olha quem acabou de entrar no lugar
 Com uma cara amarrada
 Olhem quem está de pé, por favor
 Embora tenha tentado me deixar de joelhos

A cena é finalizada com uma coreografia no teto, realizada pelos mortos-vivos. O aspecto sobrenatural das criaturas, modelizado para o entretenimento, parece não mais causar espanto e está sendo aproveitado pelos presentes, que antes sentiam medo (figuras 33 e 34).

Figura 33 – cidadãos aproveitam o show



Fonte: captura de vídeo

Figura 34 – coreografia no teto não assusta, encanta



Fonte: captura de vídeo

A tradução do nome da música (cuja pronúncia é “too bad”) é uma expressão equivalente a “que pena”. A aplicação desse trecho no confronto com o prefeito pode ser interpretada como uma alusão ao fato de que Sneddon não conseguiu incriminar o cantor, lamentando ironicamente o ocorrido.

Quando os mortos-vivos retornam ao chão, o Maestro despe-se de suas roupas e pele, revelando-se uma caveira dançante, ao som da canção *Is it scary?*. A caveira executa uma rotina de dança conhecida de Michael Jackson e, inclusive, mantém os calçados pretos, as meias brilhantes e o *moonwalk*, passo em que caminha para trás, típico do cantor (figura 35).

É assustador pra você?
Sou assustador pra você, cara?
É assustador pra você?
É assustador pra você?
Você sabe que o estranho aqui é você
É assustador pra você?

Quero falar sobre isso
 Diga
 Eu não quero falar sobre isso
 Eu não quero falar sobre isso
 O que é assustador pra você, baby?
 É assustador pra você, baby?
 Eu estou cansado de ser abusado
 Você sabe que está me assustando também
 Eu vejo, o mal é você
 É assustador pra você, baby?

Figura 35 – caveira com códigos que remetem à Michael Jackson: dança e roupas



Fonte: captura de vídeo

Enquanto a caveira dança, todos se divertem na cena: mortos-vivos e populares. O único que fica aterrorizado durante toda a rotina é o prefeito, conferindo mais sentido à canção, pois questiona o que ele julga assustador e o acusa de ser o estranho, uma vez que todos os outros presentes estão se divertindo. O Maestro, transformado em caveira, puxa o aterrorizado líder pela gravata para o meio das criaturas e se transporta para o parapeito da janela, assumindo postura de mestre de cerimônias. Os cidadãos, que antes saudavam e divertiam-se com a coreografia, assumem a mesma postura do prefeito: amedrontados, como quem assiste a um filme de horror. Dessa forma, o personagem Maestro/caveira consegue simular uma cena do gênero, em que o personagem principal e a audiência demonstram a mesma reação emocional e afetiva à criatura (CARROLL, 1999, p.32).

Entre risos e gritos, a caveira ordena que os mortos-vivos ataquem o assustado político. Ao chegarem mais perto do prefeito para assustá-lo, assumem feições de monstros. Transformados, passam a emitir sons guturais em mais uma coreografia (figura 36).

Figura 36 – mortos-vivos perdem aparência humana e se tornam monstros



Fonte: captura de vídeo

As alternâncias de aparência e conduta dos mortos-vivos são acompanhadas pelas alterações nas reações das pessoas no salão. No momento da coreografia com os sons guturais, todos aparentam medo. Quando começa o acompanhamento da canção *2 bad*, no entanto, a cena adquire um aspecto mais lúdico e divertido. Mesmo com os mortos-vivos ainda transformados em monstros, todos sorriem, aparentam gostar, e as criaturas arrancam risos das pessoas. A mudança do horror para o encantamento se dá pelo começo da canção. O horror, portanto, é ressignificado. Entende-se, então, que “modelização é a chave para compreender a produção de mensagens resultantes das relações entre as mais variadas linguagens ou os mais variados sistemas semióticos da comunicação social” (MACHADO,

2003, p. 150). A estruturalidade de um texto se adequa às linguagens de outros textos: a linguagem do medo e do horror se modeliza para se enquadrar na música pop.

O prefeito, então, se vê rodeado pelos monstros que, a um estalar de dedos da caveira, param a dança e tudo fica em silêncio. A caveira, então, pula de volta para o chão e, com um giro, transforma-se em um *ghoul* (monstro do folclore norte-americano, associado a cemitérios e consumidor de carne humana). Aos risos, o *ghoul* possui o prefeito, que começa a dançar ao som da canção *Ghosts*.

Tem um fantasma no corredor
 Tem um vampiro debaixo da cama
 Há alguma coisa nas paredes
 Há sangue nos degraus
 Um negócio flutuando pelo quarto
 E eu não consigo ver nada
 Mas eu sei que é verdade
 Porque agora está em cima de mim
 Eu não entendo!
 Eu não entendo!
 Há barulho de passos no chão
 Há um rangido atrás da porta
 Há algo balançando na cadeira
 Mas não tem ninguém sentado lá
 Há um cheiro fantasmagórico por aqui
 Mas nenhum corpo foi achado
 Algo tossindo e bocejando
 Como uma alma penada
 Eu não entendo!
 (Tem um fantasma, tem um ultrapassando nas paredes)
 (Tem um vampiro, tem um ultrapassando nas salas)
 E quem te deu o direito de perturbar minha família?
 E quem te deu o direito de perturbar meu amor, ela precisa de mim
 E quem te deu o direito de perturbar meus antepassados?
 Você me esfaqueou pelas costas
 Me atirou uma flecha!
 Me diga, você é o fantasma do ciúme?

A mudança de humor da cena anterior se repete, quando o horror dos cidadãos ao ver o prefeito ser possuído pelo *ghoul* é substituído pela animação em presenciar o show de música e dança (figura 37).

Figura 37 – dançar com monstros é divertido



Fonte: captura de vídeo

A ação termina quando o prefeito, parecendo lutar contra o espírito que o possuiu, ordena que tudo pare com um grito. Tudo fica em silêncio novamente, e os mortos-vivos desaparecem, tomando a forma dos mesmos raios que os fizeram surgir. O *ghoul* consegue perfurar a barriga do prefeito com o braço, oferecendo-lhe um espelho para que veja a própria face transformando-se em uma terceira criatura, que mistura traços físicos e feições tanto do monstro quanto do próprio homem, questionando-o sobre “quem é o esquisito, agora?”. A face da criatura alterna risadas e horror, mostrando uma luta entre o *ghoul* e o próprio prefeito para controlar aquele corpo.

O diálogo, interpretado juntamente à letra da canção anteriormente executada, faz referência às acusações de abuso sexual contra menores sofridas por Michael Jackson e as diversas tentativas de o promotor Tom Sneddon incriminar o cantor. O fato de afirmar ter recebido uma faca nas costas e ter sido alvejado com uma flecha leva a crer que Michael Jackson sentiu-se traído com a acusação, já que, em vida, o cantor sempre declarou-se inocente e, conforme já citado neste item, após a morte do cantor, o garoto Jordan Chandler assumiu ter mentido a pedido do pai. É importante lembrar que esse vídeo foi produzido antes de Jackson sofrer a segunda acusação, em 2005, pelo garoto Gavin Arvizo (os casos foram muito parecidos; no entanto, Jackson iria ao tribunal anos depois e sairia considerado inocente). À sua maneira, Michael Jackson parecia dizer o que Ian Halperin escreveria anos depois (2009, p.238):

Comecei minha investigação convencido de que Jackson era culpado. Porém, no fim, não mais acreditava nisso. Não consegui encontrar um único fio de evidência sugerindo que Jackson havia molestado uma criança. Ao contrário, encontrei evidências significativas demonstrando que à maioria, se não todos, de seus acusadores faltava qualquer credibilidade. Foram motivados fundamentalmente por

interesses financeiros. Como a maioria das pessoas, quase tudo que eu pensei que sabia sobre o caso em andamento estava errado.

O prefeito parece vencer a batalha e expulsa o *ghoul*. Quando o idoso consegue se recompor, ajeitar os cabelos e os óculos, depara-se com a figura humana do Maestro novamente, em sua frente, de braços cruzados, rindo.

O Maestro, então, dirige-se para frente de todo o grupo, abre os braços e, como uma reverência, agradece o público, fundido as esferas de horror e de espetáculo em uma só, causando ainda mais espanto entre os presentes. Com os gritos do prefeito, que expulsa o Maestro de lá, ele concorda e, ajoelhando, golpeia o chão com as mãos e rosto, despedaçando-se, transformando-se em pó e, finalmente, desaparecendo. A tristeza das pessoas que assistem à cena sugere que o horror ficou para trás, e que, no fim das contas, foi divertido assistir a todo o show.

Com a vitória até então, o prefeito lidera as pessoas decepcionadas com a partida do Maestro e abre a porta do salão, quando é surpreendido por uma criatura gigante que surgiu no vão da porta. Fora de si, o prefeito corre, foge por uma janela e desaparece. Quando os cidadãos olham novamente para a porta ainda horrorizados, a criatura revela-se como apenas mais um truque do Maestro, que está agora à porta. Sorrindo, ele repete a pergunta do começo do filme: “assustei vocês?”. Todos concordam que sim, e que foi muito divertido, com as músicas, danças e apesar dos mortos-vivos (figura 38).

Figura 38 - ao fim do show, todos afirmam que gostaram



Fonte: captura de vídeo

O horror, durante todo o filme, é modelizado para assustar, encantar e divertir. Para o Maestro, no entanto, tudo, desde o começo, foi uma grande brincadeira, sugerindo que todas as criaturas sobrenaturais ali materializadas eram apenas efeitos especiais. Assim como o curta é uma obra de ficção para os espectadores, também deveria ser visto assim por quem

estava lá: ficção. Outro uso da modelização do horror é a questão autobiográfica, pois tem ligação direta com as acusações sofridas por Michael Jackson, que pedia para os adultos não o julgarem e tentassem entendê-lo. Na música *Ghost*, ele canta diversas vezes a frase “eu não entendo” e diz ter sido apunhalado pelas costas. A falta de compreensão não quer dizer que deva se temer algo. Os “fantasmas de Michael Jackson”, como sugerido pelo título do média-metragem, são as acusações de pedofilia e de ser uma pessoa estranha, enquanto ele se defende pois, no mundo dele, tudo aquilo é normal: agir como uma criança soa para as “pessoas normais” tão estranho quanto chamar mortos-vivos de “família”.

Enquanto conversam, uma sombra passa por trás do Maestro, emudecendo a todos. Uma caveira com roupa preta se aproxima, mas são apenas as crianças com as roupas que o Maestro usou no começo do filme. É interessante perceber o susto do Maestro, pois a máscara e a capa, para ele, são apenas de diversão. No entanto, trajada inesperadamente pelas crianças, transformou-se num objeto capaz de exercer medo deslocando-se entre as esferas e adquirindo novos sentidos, de medo (para o Maestro) e de diversão, para as crianças. O Maestro, quando perguntado pelas crianças se ele foi assustado, admite que “talvez sim”.

Antes do encerramento do vídeo, outro garoto pede atenção dos presentes e, com a aproximação da câmera, pergunta: “isso é assustador?” (figura 39). Antes que ele possa revelar qual truque será feito, a imagem é cortada para a parte externa da mansão, e só é possível ouvir os gritos de horror de quem está lá dentro, sugerindo que o garoto foi capaz de alguma careta ou truque semelhantes ao do Maestro no começo do filme.

Figura 39 – garoto faz o mesmo gesto do Maestro



Fonte: captura de vídeo

O gesto reforça a ideia de infantilizar o Maestro, que tem bom relacionamento com as crianças e exerce forte influência sobre elas. Michael Jackson acreditava que não precisava

crescer e agir como adulto, e sua casa foi fundamental para estabelecer essa relação com a infância eterna.

A propriedade de 2,7 mil acres foi batizada de *Neverland* (Terra do Nunca), numa referência ao livro *Peter Pan* (1906), de J.M. Barrie, sobre um menino que se recusa a crescer. O próprio Michael disse: “Eu sou Peter Pan. Em meu coração, eu sou Peter Pan”. O astro se isolou longos anos em Neverland em busca de privacidade. O rancho comportava um parque de diversões completo, um cinema, um zoológico com animais exóticos e uma mansão (CROCIATTI, 2009, p.108).

Além do aspecto pessoal, *Ghosts* visa retomar o sucesso obtido pelo cantor com *Thriller* e pode ser considerado uma nova versão do sucesso dos anos 1980. A trama mostra como o cantor utiliza elementos do horror para assustar e, ao mesmo tempo, divertir com o espetáculo. A dança e a música unem o real com o fantástico dentro das duas tramas. A expressão do garoto ao fim de *Ghosts* com o grito de espanto de todos dentro da mansão é equivalente ao olhar de Jackson para a câmera, seus olhos transformados em olhos de lobisomem e a risada sarcástica de Vincent Price. São mensagens semelhantes, que sugerem que tudo não passa de uma brincadeira, uma peça pregada diante de nossos olhos, e que o horror com suas criaturas não precisa gerar medo, apenas alertar que é preciso compreender antes de temer.

Com essa obra, Michael Jackson retoma traços de experimentação vistos em *Thriller*, que ajudaram o cantor a lançar olhar diferente sobre os videoclipes e a forma de suas produções. A forma semelhante a um filme de horror faz com que os vídeos extrapolem os limites da canção e adquiram características de um produto próprio, autônomo, independente da divulgação da canção ou dos discos. O uso do humor também é recorrente nos dois trabalhos, bem como a modelização do horror por meio da música e da dança, que ajuda a transformar o medo em encantamento e o real em fantástico. Esses aspectos experimentais estão presentes nos dois trabalhos de Michael Jackson analisados aqui.

É possível observar, em *Michael Jackson's Ghosts*, o deslocamento de signos entre as esferas que compõem o horror, o medo, o espetáculo, a música e o encantamento. Elementos do horror, as criaturas, os monstros e os mortos-vivos são constantemente modelizados para a linguagem da música pop, transformados em personagens ficcionais dentro da própria ficção, considerados ora ordinários, ora extraordinários dentro da narrativa.

Considerações finais

Esta investigação partiu do problema indicado na Introdução, que era analisar o uso do horror cinematográfico como campo de sentido para experimentação e inovação nos videoclipes de Michael Jackson. Na dissertação, foram discutidas as definições sobre cultura da mídia música pop e a presença de monstros, zumbis e figuras paranormais nos produtos da cultura da mídia, atendendo ao primeiro dos objetivos propostos. A seguir, o próprio artista foi estudado, o que permitiu trazer à tona o caráter experimental dentro dos produtos midiáticos – os videoclipes – criados por Michael Jackson. O objetivo era explicitar relações com outros importantes signos da cultura da mídia, de forma a ampliar o entendimento sobre a música pop como fenômeno semiótico contemporâneo.

O estudo dos álbuns de Michael Jackson permitiu o levantamento do *corpus* para análise, composto por *Thriller* e *Ghosts*. A partir daí, os videoclipes foram analisados a partir das orientações da Semiótica da Cultura. Foi observado o deslocamento dos elementos de horror dentre os limites dos textos que compõem a semiosfera na qual a canção e o clipe atuam.

A análise das canções e dos vídeos relacionados no *corpus* desta pesquisa permitiu identificar alguns usos para os elementos de horror. Entre eles estão, em primeiro lugar, a aplicação do humor, já que tais elementos foram usados para alterar o curso das histórias da realidade para o fantástico como em *Thriller*, na mudança do filme para o cinema, e em *Ghosts*, com a diversão das crianças com as coreografias e criaturas enquanto a música toca. Outro uso frequente é a oposição constante do bem contra o mal. Ironicamente, na leitura do artista, as criaturas não necessariamente personificam o mal. Em *Ghosts*, também é possível perceber que os elementos do horror cinematográfico servem à trama para criar uma analogia com a vida do artista e as acusações de pedofilia sofridas por ele.

Um aspecto que destaca a experimentação como inovação nas produções analisadas é o caráter híbrido dos videoclipes: têm estrutura semelhante a um filme, podendo ser compreendidos como textos autônomos e produtos independentes das canções.

A transformação entre personagem humano e criatura permite a mudança no curso da história e da posição de maniqueísmo, alterando os papéis de “bom” e “mau”. Isso questiona a ideia de que a música pop deve ser instantaneamente apenas agradável e de que sempre fala sobre amor de forma adolescente.

Elementos sobrenaturais, como mortos-vivos, morte, ressurreição e paranormalidade não chocam os personagens humanos enquanto a música é tocada: são usados para despertar o encantamento e possivelmente explicar a visão do artista sobre o mundo em que vive.

A inovação como experimentação pode ser reconhecida por meio da percepção de que tais vídeos musicais não se parecem com outros produtos similares, aproximando-se da linguagem cinematográfica: o videoclipe passa a extrapolar a canção, não só em sua duração, mas como produto independente e autônomo. Ele vai além da música, expande seus limites e, a partir dele, surgem outros significados para a letra e para a canção. As referências externas à própria canção que adensam os sentidos dos filmes (como a glamourização dos anos 1950 em *Thriller* e as críticas ao promotor que encabeçava as acusações de pedofilia contra Michael Jackson, em *Ghosts*) conferem maior profundidade e reforçam o caráter inovador da obra do músico. *Thriller*, por exemplo, pode ser considerado como o ponto de apoio para o surgimento de uma abordagem mais cômica dos filmes de terror.

Esses elementos de horror, quando aplicados ao videoclipe, localizam-se na periferia da semiosfera. Portanto, adquirem mais de um significado dentro do texto. Tais códigos, inseridos na música pop, modelizam o horror e criam encantamento. Por meio dessa combinação, a narrativa ganha sentido e permite alterações constantes das reações dos personagens – a namorada de Michael Jackson em *Thriller*, mesmo acuada, parece aliviada ao ser tocada pelo cantor (apesar de, ali mesmo, ela ter sido rodeada por mortos-vivos). O começo da música antes da sequência de dança tem o mesmo efeito: Jackson, com medo, passa a ser uma das criaturas, e esse medo dá lugar à dança e ao espetáculo. Em *Ghosts*, a música também ajuda a ressignificar os códigos: crianças dão risada do arlequim que, numa tentativa de subir pela pilastra, atravessa o concreto. No entanto, após o grito da caveira no pedestal, quando o silêncio toma o salão, os risos e a diversão são substituídos pela apreensão e pela repulsa.

São estabelecidas, portanto, analogias com passagens da vida do cantor e referências a obras clássicas do cinema de horror, que dependem da experiência anterior de quem assiste para serem compreendidas e gerar a noção de profundidade que o artista propõe.

As experimentações acontecem a partir do momento em que Michael Jackson ressignifica elementos como a dança, o medo, os monstros, e até as graves acusações de pedofilia sofridas por ele por meio do uso do horror. O caráter inovador de *Thriller*, por exemplo, ajudou inclusive a solidificar no imaginário dos espectadores a imagem dos mortos-vivos que Michael Jackson utiliza.

Esse estudo procurou ter como tema central o videoclipe, visto que não é possível haver um videoclipe sem a canção, mas o oposto é verdadeiro. Com sua conclusão, acreditamos que ele pode lançar uma abordagem diferente sobre a música pop e a cultura da mídia, defendendo que a efemeridade não está na mensagem, mas na forma como elas são propagadas pelos meios de comunicação de massa e como são percebidas pelos espectadores. Tampouco acreditamos que a música pop seja unicamente para consumo e rápido descarte, que mesmo produtos aparentemente orientados para o espetáculo podem provocar algum tipo de reflexão, trazer aspectos inovadores e apontar para caminhos de experimentação. Pode-se dizer, por exemplo, que Michael Jackson não só inovou na criação de videoclipes, como também acelerou uma tendência dentre os filmes de horror a utilizar a linguagem do humor nas suas tramas.

A investigação da linguagem musical, de acidentes na melodia e de efeitos sonoros pode ser um possível caminho para pesquisas futuras. Michael Jackson emprega sons como correntes e uivos de lobisomens que desempenham diferentes papéis na composição do som que se traduz numa possível trilha do audiovisual. Outro aspecto interessante que também pode ser investigado é o uso das diferentes caracterizações das criaturas, uma vez que em *Thriller* elas são retratadas em avançado estágio de decomposição, com uma delas até perdendo o braço durante a caminhada arrastada. Já em *Ghosts*, todos estão bem vestidos, como mortos-vivos que habitam a mansão, não saídos de um túmulo. Por fim, outra característica que pode ser futuramente analisada é o emprego da tecnologia para a realização das transformações e que tipo de contribuição as experimentações de Michael Jackson deixaram para os campos do videoclipe e do horror.

Referências

- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2004.
- BÉHAGE, Gerard. Música erudita, folclórica e popular do Brasil: interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Texas, v. 27, n. 1, 2006, p. 69-78. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/4121697>.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- COELHO, Lilian Reichert. As relações entre canção, imagem e narrativa nos videocliques. In: **Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. INTERCOM, 26, 2003, Belo Horizonte. PUC- MG.
- CROCIATTI, Jonathan. **Michael Jackson: 50 anos do ícone pop**. São Paulo: Planeta, 2009.
- DANESI, Marcel. **Popular culture: introductory perspectives**. 2. ed. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2012.
- DANIELSEN, Anne. The Sound of Crossover: Micro-rhythm and Sonic Pleasure in Michael Jackson's "Don't Stop 'Til You Get Enough". **Popular Music and Society**. Inglaterra, v. 35, n. 2, 2012, p. 151-168.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FANELLI, Damian. HART, Josh. **Springfield Rock City: Top 10 Rock Star Cameos on "The Simpsons"**. Disponível em <http://www.guitarworld.com/springfield-rock-city-top-10-rock-star-cameos-simpsons>. Acesso em fev. 2014.
- FIORIN, José Luiz. Relações entre sistemas no interior da semiosfera. In: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 175-247.
- GOODWIN, Andrew. **Dancing in the distraction factory: music television and popular culture**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1992.
- HALPERIN, Ian. **Os últimos anos de Michael Jackson revelados**. São Paulo: Porto de Ideias, 2009.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1994.
- HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Tendências da indústria da música no início do século XXI. In: JANOTTI JR., Jeder; LIMA, Tatiana R.; PIRES, Victor de A. N. (orgs.). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, p. 23-34.
- JANOTTI JR. Por uma abordagem mediática da canção popular massiva. **E-Compós**, v. 3, 2005. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/issue/view/3>.
- KHAN, Amir. Michael Jackson's Ressentiment: Billie Jean and Smooth Criminal in Conversation with Fred Astaire. **Popular Music and Society**. Inglaterra, v. 35, n. 2, 2012, p. 187-201.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
- KISCHINHEVSKY, Marcelo. Cultura da portabilidade – Novos usos do rádio e sociabilidades em mídia sonora. **Observatorio**. Portugal, v. 3, n. 1. 2009, p. 223-238.

- LIMA, Tatiana. Michael Jackson e o *thriller das majors*: trajetória e morte de um modelo. In: JANOTTI JR., Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, p. 35-52.
- LYLE, Peter. Michael Jackson's monster smash. **The Telegraph**, Inglaterra, 25 nov. 2007. Disponível em <http://www.telegraph.co.uk/culture/3669538/Michael-Jacksons-monster-smash.html>. Acesso em set. 2013.
- LOTMAN, Iuri. La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense: Senac, 1995.
- _____. **A televisão levada a sério**. 3. ed. São Paulo: Senac, 2000.
- MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê, 2003.
- _____. Por que semiosfera? In: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007, p.15-44.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação. In: MORAES, Denis de (org). **Por uma outra comunicação**: mídias, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 58-86.
- MATTOS, Antonio Carlos Gomes. **A outra face de Hollywood**: filme B. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- MERCER, Kobena. Monster metaphors: notes on Michael Jackson's Thriller. In: FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew, GROSSBERG, Lawrence (org). **Sound and vision**: the music video reader. Londres: Routledge, 2005, p. 92-105.
- NAPOLITANO, Marcos. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Texas, v. 19, n. 1, 1998, p. 92-105. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/780256>. Acesso em set. 2013.
- PLATTS, Todd. Locating zombies in the sociology of popular culture. **Sociology Compass**, Missouri, v. 7, abril/ 2013, p. 547-560.
- PRYSTHON, Ângela. Estudos Culturais: uma (in)disciplina? **Revista Comunicação e Espaço Público**. UNB, ano VI, n. 1 e 2, 2003, p. 134-141.
- ROSSETTI, Regina. Categorias de Inovação para os estudos de comunicação. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 63-72, jul./dez. 2013.
- SANTAELLA, Lucia, **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2004.
- SHUKER, Roy. **Understanding popular music**. 2. ed. Londres: Routledge, 2001.
- _____. **Popular music**: the key concepts. Londres: Routledge, 2002.
- TARABORRELLI, J. Randy. **Michael Jackson**: the magic, the madness, the whole story. Austrália: Pan Macmillan, 2009.
- TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VERNALLIS, Carol. **Experiencing music video: aesthetics and cultural context**. New York: Columbia University Press, 2004.

WARWICK, Jacqueline. "You Can't Win, Child, but You Can't Get Out of the Game": Michael Jackson's Transition from Child Star to Superstar. **Popular Music and Society**. Inglaterra, v. 35, n. 2, 2012, p. 241-259.

Referências audiovisuais

BAD 25. Direção: Spike Lee. Produção: Antonio Reid, John Branca, John McClain e Spike Lee. Estados Unidos: Optimum Productions, 2012. 1 DVD (123 min).

BLACK SABBATH. **Dehumanizer**. 1992. EUA/Canadá: Reprise Records. 1 disco sonoro.

_____. **Forbidden**. 1995. EUA: I.R.S. Records, 1 disco sonoro.

COOPER, Alice. **Killer**. 1971. EUA: Warner Bros. 1 disco sonoro.

COOPER, Alice, EZRIN, Bob, WAGNER, Dick. The black widow. Intérprete: Alice Cooper. In: COOPER, Alice. **Welcome to my nightmare**. Estados Unidos: Atlantic Records, 1975. 1 disco. Faixa 3.

HISTORY on film volume II. Produção: Michael Jackson. 1997. Videoclipes, 107'18".

JACKSON, Michael. **Thriller**. 1982. Los Angeles: Westlake Studios. 1 disco sonoro.

_____. **Bad**. 1987. Los Angeles: Epic/CBS Records. 1 disco sonoro.

_____. **Dangerous**. 1991. Los Angeles: Epic/Sony Music. 1 disco sonoro.

_____. **HIStory**. 1995. Los Angeles: Epic/Sony Music. 2 discos sonoros.

_____. **Blood on the dance floor**. 1997. Los Angeles: Epic/Sony Music. 1 disco sonoro.

_____. **Invincible**. 2001. Los Angeles: Epic/Sony Music. 1 disco sonoro.

MANSON, Marilyn. **Antichrist superstar**. 1996. New Orleans: Nothing Studios, 1 disco sonoro.

MICHAEL Jackson's Ghosts. Direção: Stan Winston. Produção: Stan Winston, Michael Jackson e David Nicksay. Roteiro: Stephen King e Michael Jackson. Los Angeles: MJJ PRODUCTIONS, 1997. 1 videocassete (39 min).

MOTÖRHEAD. **March ör die**. 1992. Los Angeles: Epic/Sony Music. 1 disco sonoro.

MÚSICA. **Soul Train**. Estados Unidos: WGN-TV, 1979. Programa de TV. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=rb4vUxhow_s. Acesso: set. 2013.

O PEQUENO Príncipe. Direção: Stanley Donen: Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (88 min).

THE SHOOTER Series. Direção: Brett Ratner. Entrevista, 12'51". Disponível em: <http://www.brettratner.com/shooterseries/bonus.html>. Acesso em: set. 2013.

THIS is it. Direção: Kenny Ortega. Produção: Kenny Ortega, Paul Gongaware e Randy Phillips. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2009. 1 DVD (111 min).

THRILLER. Direção: John Landis. Produção: George Folsey Jr., John Landis e Michael Jackson. Roteiro: John Landis e Michael Jackson. Estados Unidos: Epic Records, 1993. 1 videocassete (13 min 43 seg).